

Verlorene Arkadien

*Das pastorale Motiv in der
englischen und amerikanischen fantastischen Literatur –
H.P. Lovecraft, James Branch Cabell, Mervyn Peake, William Gibson*

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

von

Oliver Plaschka

Danksagung

*Ich danke meinem Doktorvater Prof. Dr. Peter Paul Schnierer
für das mir entgegengebrachte Vertrauen und die Unterstützung;*

meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Dieter Schulz;

*sowie allen Freunden und Kollegen,
die mir über die Jahre Inspiration und Motivation gewesen sind,
last but not least an Peter Bews' Autorenstammtisch:
Erik Hauser, Matthias Mösch, Dale Adams, Alexander Flory, Marjolijn Storm*

... et ceteri doctores quondam doctoresque futuri

*Diese Arbeit wurde eingereicht im Oktober 2008 unter dem Titel:
"Verlorene Arkadien: Das pastorale Motiv in der angloamerikanischen fantastischen Literatur –
H.P. Lovecraft, James Branch Cabell, Mervyn Peake, William Gibson"*

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
Ziele und Forschungsstand	8
I. Einleitung	13
I.1 Die Erschließung Arkadiens	13
I.1.1 Der Mangel an Drachen	14
I.1.2 Die beste der Welten	15
I.1.3 Das innere Paradies	17
I.1.4 Der zerrissene Mensch	21
I.1.5 Der Blick zurück	24
I.1.6 Desiderie	28
I.2 Zur Theorie der fantastischen Literatur	29
I.2.1 Von der Romanze zur Fantasy	31
I.2.2 Zum Verhältnis von Welt und Gegenwelt	34
I.2.3 Heldenreise und Weltheilung	40
I.3 Die Pansfigur zwischen Antike und Neuzeit	44
I.3.1 Aufstieg und Tod einer Gottheit	45
I.3.2 Die Wiederkehr des Großen Pan	49
I.4 Die zerrissene Welt	53
I.4.1 Zur Theorie der Phantastik	54
I.4.2 Ursprünge des Unheimlichen	56
I.4.3 Die Ambivalenz des Heiligen	58
I.4.4 Das manifeste Mysterium	60
I.4.5 Alle möglichen Welten	62
II. H.P. Lovecraft: Wo die See sich dem Himmel vermählt	65
II.1 Einführung	66
II.1.1 Der Einsiedler von Providence	66
II.1.2 Der Mythos	68
II.1.3 Das Traumland	72
II.1.4 Das Seltsame, Wahre und Alte	74
II.2 Traumlandgeschichten	80
II.2.1 The White Ship	80
II.2.2 Celephaïs	84
II.2.3 The Quest of Iranon	88
II.2.4 The Dream-Quest of Unknown Kadath	92
II.2.5 The Silver Key	98
II.3 Fazit	104

III. James Branch Cabell: Der Betrug an der Welt	107
III.1 Einführung	109
III.1.2 Einer aus Richmond	109
III.1.3 Virginia, Rhode Island und die Romantik	113
III.1.4 Poictesme	116
III.1.5 Die Biographie	119
III.1.6 Drei Attitüden	121
III.2 Die Biographie des Lebens Dom Manuels	123
III.2.1 The Cream of the Jest (A Comedy of Evasions)	123
III.2.2 Jorgen (A Comedy Of Justice)	125
III.2.3 Figures of Earth (A Comedy Of Appearances)	133
III.2.4 The High Place (A Comedy of Disenchantment)	140
III.2.5 The Silver Stallion (A Comedy of Redemption)	142
III.2.6 Something About Eve (A Comedy of Fig-leaves)	146
III.3 Fazit	149
IV. Mervyn Peake: Efeu und Stein	153
IV.1 Einführung	154
IV.1.1 Maler, Dichter, Romancier	154
IV.1.2 Einordnung und Rezeption	157
IV.2 Titus Groan	162
IV.2.1 Das Schloß und seine Bewohner	162
IV.2.2 <i>Coda in a Gothic mode</i>	169
IV.3 Gormenghast	174
IV.3.1 Titus' Kindheit	174
IV.3.2 Ein Höhepunkt, der keiner ist	180
IV.3.3 Gefangen zwischen Efeu und Stein	186
IV.3.4 Titus' langer Weg	190
IV.5 Fazit	194
V. William Gibson: Hinter dem Spiegelglas	198
V.1 Einführung	199
V.1.1 Vater des Cyberpunk	199
V.1.2 Der Weg in den Cyberspace	201
V.1.3 Das Gibson-Kontinuum	203
V.1.4 Cyberpunk als Postmodernismus	207
V.2 Neuromancer	211
V.2.1 Unter Eis	211
V.2.2 Im Streulicht	217
V.2.3 Neuromantik	224

V.3 Count Zero	227
V.3.1 Transhumanismus	228
V.3.2 Cyberspace und Religion	232
V.3.3 Im Schatten des Eichhörnchenwalds	233
V.4 Mona Lisa Overdrive	238
V.4.1 Substitutionen der Wirklichkeit	238
V.4.2 Gomi, Geister und die Desiderie des Authentischen	241
V.5 Fazit	246
 Schluß	 249
Anhänge	257
Literaturverzeichnis	260

Vorwort

Caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt.
– Horaz, *Epistulae* I.xi

Arkham, Lichfield, Gormenghast, Ninsei – keiner dieser Orte findet sich auf einer Karte; sie geben nur vor, Teil unserer Welt zu sein. Ihre Bewohner aber streben noch weiter: Sie suchen nicht nach einem Ort, sondern einem Ideal, das sich jenseits der Grenzen ihrer Welt befindet, und das viele Wandlungen durchlaufen hat, aber unter einem Namen bekannt wurde: Arkadien.

Arkadien definiert sich *ex negativo* durch all das, was es nicht ist – Leid, Mühsal, Tod – weswegen der Satz des "et in Arcadia ego" auch stets eine so ungeheuer verunsichernde Wirkung ausübte, und diejenigen, die nach Arkadien suchten, von einem Paradies ins nächste trieb. Arkadien steht für ein Konzept, das in den meisten Kulturen auftaucht: Es ist nicht hier, sondern (wie James Branch Cabell es vielleicht nennen würde) *au-delà* – "jenseits", utopisch in seiner Verortung. Es ist nicht heute, und, wie Schiller kritisch betont, auch nicht morgen, sondern gestern, ja vorgestern – *antan* – und die arkadische Vision ist ihrem Wesen nach eine rückblickende. Arkadien ist der Garten am Anfang der Zeit, der verloren ging, und dessen in melancholischer Dichtung gedacht wird.¹

Zwar äußert pastorale Literatur häufig den Wunsch nach Restauration des Goldenen Zeitalters – dennoch stellt sich die Frage, inwieweit sie diese für realistisch hält. Die Auseinandersetzung mit dieser Frage führt zur Utopie; ihre Vermeidung ist dagegen Eigenheit der fantastischen Literatur, die den Nichtrealismus zum Prinzip erhebt, und die Erlangung jeden Ortes, jeder Zeit, und jeder Welt in Aussicht stellen kann, um die Endgültigkeit des Verlusts aufzubrechen. Dabei hält sie es mit Renato Poggiolis Wort, daß man Arkadien stets durch Rückzug erreicht;² die Aufgabe von Hier und Jetzt ist Beginn der fantastischen Reise, und wird oft als ihr Makel gesehen, als nutzlose Zerstreung oder Opium fürs Volk. Gleichwohl befreit sie, und so finden sich unter den Protagonisten der hier untersuchten Texte Bewohner nicht nur dieser, sondern sekundärer Wirklichkeiten, Flüchtlinge schon zweiter Instanz, und somit Gewohnheitstäter.

¹ Cf. Friedrich Schiller, "Über naive und sentimentalische Dichtung", in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, München: Carl Hanser, 1962, 748. Zu Cabells Audela und Antan cf. III.2.3 und III.2.6.

² Cf. Renato Poggioli, *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge: Harvard University Press, 1975, 1.

Dieses Spannungsfeld zwischen Aufbegehren (gegen die Welt, wie sie ist) und Sentiment (für die Welt, wie sie nicht oder nicht mehr ist), zwischen Weltflucht und arkadischem Streben ist einer Vielzahl fantastischer Szenarien eigen, von denen vier in dieser Arbeit exemplarisch vorgestellt werden. Sie zeigen auf, wie pastorale Merkmale sich in fantastischer Literatur umsetzen, diese prägen und von ihr genutzt werden, um uns letztlich doch etwas über uns und unsere Welt zu sagen. Sie sind Facetten eines Bildes, das sich als universell versteht, und auch die Menschen, die nicht durch Lewis Carrolls Spiegel treten können, mit einschließt; denn auch ohne aus deren Sehnen die Erwartung einer Verwirklichung abzuleiten, wie C.S. Lewis dies tut, sehnen sich diese Menschen nichtsdestoweniger.³

Nicht berührt von dieser Arbeit sind, wie bereits angedeutet, die Utopien und Staatsromane, die an den tatsächlichen Perspektiven zur Errichtung einer idealen Gesellschaftsform interessiert sind. Ebenso tauchen Texte, die die arkadische Welt als ihre Vorbedingung voraussetzen, nur am Rande auf: Die grünen Hügel Hobbingens mögen das erste sein, was einem zum Zusammenhang zwischen Pastore und Fantasy in den Sinn kommt – Frodos Anliegen ist aber nicht, etwas anderes zu finden, sondern das, was er hat, zu verteidigen. Das ändert sich erst mit seinem Aufbruch nach den Grauen Anfurten: Die Rastlosigkeit, die er auf den letzten Seiten seiner Geschichte empfindet, mag als Startschuß für die Suchfahrer dieser Arbeit gelten.

Daß diese mit ihrer Suche nach einem "geraden Weg", wie Tolkien diese Fahrt nach Avallónë und den unsterblichen Landen im Westen nannte, und damit der Verortung Arkadiens im Jenseits statt im Diesseits, unsere Welt gleichsam zu einem globalen Glastonbury degradieren, mag ein Vorwurf sein, den sie dabei ertragen müssen. Doch um es mit Kleist zu sagen, vielleicht ist es manchmal nötig, die Reise um die Welt zu machen, um zu sehen, ob man nicht von hinten wieder in das Paradies gelangt.⁴

³ Cf. C.S. Lewis, *The Weight of Glory*, New York: Harper Collins, 2001, 32f.

⁴ Cf. J.R.R. Tolkien, *The Silmarillion*, Christopher Tolkien ed., London: HarperCollins, 2004, 257-282; Heinrich von Kleist, "Über das Marionettentheater", in ders., *Werke und Briefe in vier Bänden*, Berlin: Aufbau, 1978, III 473-80.

Ziele und Forschungsstand

God made the country and man made the town.
– William Cowper, *The Task*, Book I

Pastorale Texte stellen eine der ältesten literarischen Traditionen dar, die wir kennen; sie reicht von Theokrit und Vergil über eine neuerliche Blüte zur Zeit der Renaissance (Philip Sidney, Edmund Spenser, John Milton) bis zu William Wordsworth oder Robert Frost. Trotz der Prominenz pastoraler Gedichte wurden Vertreter jeder literarischer Gattung zu verschiedenen Zeiten "pastoral" genannt, und man faßt den Begriff heute in der Regel als Modus-, nicht Genrebezeichnung auf (weswegen "die Pastorale" hier und in Folge auf eine Gesamtheit unterschiedlichster, pastoral gefärbter Texte verweist).

Das Korpus an Primär- wie Sekundärliteratur zur Pastoralen ist daher unermesslich. Es ist aber auch nicht Bestreben dieser Arbeit, jenes Korpus noch mehr zu erweitern, noch den Anspruch zu erheben, aus der Untersuchung fantastischer Texte des zwanzigsten Jahrhunderts ein neues Verständnis der antiken Klassiker abzuleiten. Vielmehr soll versucht werden, aus den umfangreichen Studien zu diesen Klassikern und ihren Nachahmern einen Ansatz zu entwickeln, der geeignet ist, ein neues Licht auf jene oft unzureichend oder einseitig untersuchten fantastischen Szenarien zu werfen, kurz: das Arkadien in ihnen zu finden.

Einige Schlüsseltexte, die sich hierzu aus verschiedenen Gründen besonders anbieten, sind naturgemäß jene, die den Fokus ihres Interesses nicht nur auf pastorale Kerntexte legen, sondern diesen verschieben oder erweitern. Eine besondere Rolle kommt hierbei Friedrich Schillers Aufsatz *Über Naive und Sentimentale Dichtung* (1795) zu, der neben einer kritischen Auseinandersetzung mit der Bukolik auch eine generelle Bestandsaufnahme von Dichtkunst und Gesellschaft seiner Zeit darstellt. Schiller weist hierin, wohl nicht zuletzt unter dem Eindruck des moralischen Versagens der Aufklärung zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, den Weg zu einem *inneren* Paradies, und damit zu dem, was Poggioli in *The Oaten Flute* (1975) die Pastorale des Selbst, oder der Einsamkeit nennt.⁵ Auch benennt Schiller in deutlicher Form die Rückwärtsgewandtheit der Pastorale als ihr wichtigstes Charakteristikum und vielleicht größtes Problem, und öffnet mit der Achse Arkadien-Elysion ein Feld, das bis heute definitorischen Charakter nicht zuletzt für die Fantasy und die Science Fiction besitzt.

⁵ Poggioli, *The Oaten Flute*, 21f.

Einen ähnlich wichtigen Beitrag leistet William Empson mit *Some Versions of Pastoral* (1935), das ein extrem breites Spektrum von Texten nach den Regeln der Pastorale zu lesen versucht, und besonders mit dem Kapitel zu Lewis Carrolls *Alice*-Romanen im Gedächtnis bleibt, in dem Empson dem Schäfer das Kind als Projektionsfläche pastoraler Fantasien zur Seite stellt.

Die Landschaft, über die Autoren wie Peter V. Marinelli in *Pastoral* (1971) von nun an zu schauen versuchten, war mittlerweile eine fast zu weite; Marinelli gelingt es dennoch, den gewünschten Überblick zu liefern, und er betont (und verteidigt) auch die imaginativen Qualitäten Arkadiens und den Wert der Nostalgie selbst einer Fantasie gegenüber.

Einen erwähnenswerten Impuls dezidiert in die genau andere Richtung, zurück zu den arkadischen Wurzeln, lieferte zuletzt Paul J. Alpers mit *What is Pastoral?* (1996), das trotz oder gerade wegen seines Rufs nach einem präziseren Umgang mit den Begrifflichkeiten der Schäferdichtung wichtige Impulse für diese Arbeit lieferte.

Zum Verhältnis von pastoraler und fantastischer Literatur selbst wurde bislang überraschend wenig gesagt. Gelegentlich wurde die bereits erwähnte pastorale Färbung von Tolkiens Auenland hervorgehoben, oft unter dem Eindruck der ökologischen Bedrohung seitens Sarumans (respektive der englischen Industrialisierung). Eine zweite Gruppe von Texten betrachtet, anknüpfend an Empson, vor allem das Grenzland zwischen Fantasy und Kinder- und Jugendliteratur. Eine bemerkenswerte Vertreterin beider Gruppen ist Phyllis B. Koppes' *The Child in Pastoral Myth*, das mit seiner durch Joseph Campbell geprägten Lesart von Werken wie *Peter Pan*, *The Wind in the Willows* und *The Hobbit* weit über reine "Kinderliteratur" hinausweist.

Auch für diese Arbeit schien die Berücksichtigung einiger kultur- und religionswissenschaftlicher Ansätze unumgänglich, schon weil die Phantastik im engeren Sinne fast immer als Produkt oder gar Gegenbewegung zur Aufklärung, und damit als im Spannungsfeld zwischen einer magisch-sakralen und einer säkularen Weltansicht begriffen wird. Die Grundlagen hierzu liefern daher so unterschiedliche Quellen wie Roger Caillois und Tzvetan Todorov, aber auch Sigmund Freud oder Rudolf Otto. Auch der Hirtengott Pan, der mal als Sendbote Arkadiens, der triebhaften Wildnis oder der Allgewalt des Universums auftritt und eine wichtige Mittlerrolle spielt, wann immer Menschen über die Grenzen ihrer Welt hinausschauen, erfuhr die Aufmerksamkeit diversester Disziplinen, von der Kunstgeschichte bis zur Jung'schen Psychologie.

Nicht zuletzt waren auch die Autoren fantastischer Texte stets motiviert, unter dem Eindruck gerechtfertigter wie ungerechtfertigter Angriffe ihren Blick auf das Genre ihrer

Wahl darzulegen, und so finden sich in dieser Arbeit auch häufig die Stimmen der behandelten Autoren oder ihrer Kollegen, so der Inklings Tolkien und Lewis, aber auch L. Sprague de Camps oder Norman Spinrads.

Was nun die vier Autoren und ihre Welten betrifft, denen sich der Hauptteil dieser Arbeit widmet, so ist der Stand der Dinge sehr unterschiedlich. Die Traumlandgeschichten H.P. Lovecrafts und der Einfluß Lord Dunsanys auf sie ist wohlbekannt, jedoch wurden sie meist als zweitrangig in seinem sonst sehr umfassend aufgearbeiteten Lebenswerk gesehen. Die meisten Arbeiten zu Lovecraft (der in den letzten Jahrzehnten einen ungebremsen Popularitätszuwachs erfuhr) widmen sich dem Necronomiconmythos und dessen Bedeutung für die *supernatural fiction*. Das umfangreiche Korpus der erhaltenen Korrespondenz Lovecrafts lud darüber hinaus immer wieder zu einer Beschäftigung mit der tragischen Biographie und den extremen Ansichten des Autodidakten ein. Gerade als Gegenpol zu seinen fatalistischen Fantasien scheint eine Beschäftigung mit dem Traumland daher reizvoll, in dem Lovecrafts Wunsch nach dem Wunderbaren deutlich zum Ausdruck kommt, und seine ihm oft als haßvoll unterstellte Sicht auf das Leben ihre andere, affirmative Seite zeigt.

Von herausragender Bedeutung für jede Beschäftigung mit Lovecraft sind die zahlreichen Publikationen S.T. Joshis; auch Donald R. Burleson, Yōzan Dirk W. Mosig oder Peter Cannon sind unvermeidliche Namen im Kreis der Lovecraftforscher. Im deutschsprachigen Raum darf Marco Frenschkowski als Experte gelten; er ist auch Mitherausgeber der neuübersetzten Gesamtausgabe Lovecrafts in der Edition Phantasia (seit 1999).

James Branch Cabell machte genau den umgekehrten Prozeß durch. Obgleich noch gelegentlich mit höflichem Respekt als wichtiger Vorläufer der amerikanischen Fantasy genannt, steht Cabells Poictesme mehr als alle anderen Arkadien in der Not, gegen sein Vergessen ankämpfen zu müssen. In den zwanziger Jahren in aller Munde, ist sein Werk heute nur noch sporadisch und unvollständig in Druck, und trotz des Engagements einzelner Herausgeber wie Lin Carter oder (im deutschsprachigen Raum) Helmut W. Pesch einer breiten Öffentlichkeit kaum noch bekannt. Auch in akademischen Kreisen ist Cabell hauptsächlich unter "Eingeweihten" ein Thema – welche sich naturgemäß im Umfeld der Virginia Commonwealth University in Richmond finden.

Aus genau diesem geographisch-wissenschaftlichen Umfeld stammen auch die letzten (und besten) Studien zu ihm, insbesondere Edgar E. MacDonalds umfassende Biographie (1993) und die von ihm herausgegebenen *Centennial Essays* (1983) mit Beiträgen vieler namhafter Kollegen. Ironischerweise hatte fast jeder Kritiker von Renommee der letzten

hundert Jahre, von Carl van Doren über Edmund Wilson zu Leslie A. Fiedler, zu irgendeiner Gelegenheit einmal etwas zu Cabell zu sagen; eine eingehende inhaltliche Beschäftigung mit seinem Werk fand jedoch seit den achtziger Jahren (zuletzt James D. Riemer, 1989) kaum mehr statt – ganz zu schweigen vom Wagnis einer kulturhistorischen Quellensuche, die sich seit den zwanziger Jahren verlor und heute nur noch von einigen Enthusiasten im Internet fortgesetzt wird. Dabei haben Cabells Erzählungen einen bemerkenswert zeitlosen, und, folgt man Riemer, schon vorzeitig postmodernen Charakter, der sie auch heute noch lesenswert macht.

Die Gormenghastromane Mervyn Peakes illustrieren die Verbindung von Fantasy und Moderne in dieser Arbeit. Trotz Annäherungen von verschiedenster Seite hat man selten die Rolle der Dichotomien Stadt und Land, Kultur und Natur in ihnen herausgestellt. Ähnlich wie im Falle Cabells wirken Umfang und Komplexität von Peakes Kosmos polarisierend; dazu kommt Peakes Bedeutung als bildender Künstler. In der Literaturwissenschaft scheint der Träger des W. H. Heinemann Award dagegen nach wie vor unterrepräsentiert, auch wenn er stets eine stabile Popularität unter Autorenkollegen und Studenten genoß.

Die erste ausführliche Auseinandersetzung mit Peakes Romanen erfolgte erst 1974 durch John Batchelor; die jüngsten Publikationen entstammen fast alle der Feder G. Peter Winningtons von der Universität Lausanne, Herausgeber der *Peake Studies* und der zugehörigen Internetseite. Winningtons 2006 erschienene Monographie *The Voice of the Heart* stellt auch den ersten Versuch dar, wiederkehrende Motive Peakes durch sein Gesamtwerk – in Wort wie Bild – zu verfolgen. Dies übersteigt freilich die Zielsetzung dieser Arbeit bei weitem. Doch auch wenn Winnington in seinem Vorwort bemängelt, daß zu oft versucht wurde, Peake unter dem Gesichtspunkt eines bestimmten Genres, einer bestimmten Theorie zu behandeln, so ist andererseits nichts geeigneter, das an selber Stelle (und zurecht) kritisierte Bild Peakes als literarischem "maverick" zu verfestigen, als ihn und sein Werk als Kategorien *sui generis* zu betrachten, wie gerade *The Voice of the Heart* dies tut.

William Gibsons Cyberspaceromane, die hier stellvertretend für die Postmoderne in der fantastischen Literatur stehen sollen, werfen die Frage nach den Möglichkeiten des Authentischen in einer hochindustrialisierten, von virtuellen Räumen und Simulakren geprägten Welt auf. Kaum ein Science-Fiction-Roman hat jemals solche Wellen in der Kritik geschlagen wie *Neuromancer*; dies zeigt sich nach wie vor in zahlreichen, passenderweise weitgehend online verfügbaren Aufsätzen. Fast alle diese Aufsätze konzentrieren sich dabei auf Gibsons mehrfach ausgezeichneten ersten Roman, mit Ausblicken auf seine beiden Nachfolger; auch diese Arbeit reiht sich hier ein, denn sie ist vor allem an dem besonderen

Verhältnis zwischen "Meatspace" und "Cyberspace", Gibsons vielleicht wichtigster in *Neuromancer* etablierten Erfindung, interessiert, die die letzte Inkarnation des *au-delà* in dieser Arbeit darstellt.

Sehr hilfreich hierfür sind insbesondere die Essays Istvan Csicsery-Ronays, Mitherausgeber der *Science Fiction Studies*, von der DePauw University in Greencastle, Indiana. Ein früher Versuch einer Monographie zu Gibson stammt aus der Feder Lance Olsens (1992); die letzte wichtige Publikation war eine Sammlung von Essays, die sich dem "father of cyberpunk" von so unterschiedlichen Standpunkten wie Gender Studies, Kommunikationswissenschaften, dem Schauerroman, der Beat Generation oder der Südstaatenliteratur nähern (Carl B. Yoke, Carol L. Robinson eds., *The Cultural Influences of William Gibson*, 2007). Allerdings gilt auch hier, daß bis jetzt noch niemand die Suche nach pastoralen Motiven in den Mittelpunkt gestellt hat.

I. Einleitung

*The world was fair, the mountains tall,
In Elder Days before the fall
Of mighty kings in Nargothrond
And Gondolin, who now beyond
The Western Seas have passed away:
The world was fair in Durin's Day.*
– J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*

Im Rahmen dieser Einleitung werden einige wesentliche theoretische Konzepte und Annäherungen an die zentralen Topoi des Titels, der pastoralen wie der fantastischen Literatur, vorgestellt. Auch soll von vornherein versucht werden, beiden Domänen eine gemeinsame Schnittmenge zu erschließen. Dabei werden zunächst die für diese Arbeit wichtigsten Konzepte der Pastore erarbeitet. Im Anschluß werden die Grundlagen für die zweite Begrifflichkeit des Titels, der fantastischen Literatur, geliefert. Teil drei gibt einen Abriß über den Werdegang des prominentesten Botschafters Arkadiens, des Hirtengottes Pan, von der klassischen Sage bis zu seiner "Rückkehr" in fantastischen Texten, in denen er nach wie vor eine prominente Rolle spielt. Teil vier vertieft den historisch-kulturellen Kontext, innerhalb dessen sich die Metamorphosen des Fantastischen bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert – dem Ausgangspunkt der anschließenden Textanalysen – vollzogen.

1.1 Die Erschließung Arkadiens

Dieses Unterkapitel stellt vor, was William Empson vielleicht als "some versions of pastoral" bezeichnet hätte: Ausgehend von der in der Fantasy oft anzutreffenden Sehnsucht nach dem Wunderbaren, das aus der Welt verbannt wurde, setzt Abschnitt zwei diese Form des Sentiments in Bezug zur Schäferdichtung und deren Traum eines Goldenen Zeitalters. Abschnitt drei und vier bieten einen kurzen Abriß der bukolischen Tradition und widmen sich der Rolle des "einfachen", repräsentativen Individuums, insbesondere des Kindes in ihr, sowie den Schwierigkeiten, die sich aus dessen Rezeption als gleichzeitig vollkommenem und dennoch unvollständigem Wesen ergeben. Abschnitt fünf betont die zentrale Rolle, die das Verlusterleben für die Schäferdichtung besitzt. Der letzte Abschnitt schließlich unternimmt den Versuch, eine solche Literatur des Verlusts als literarischen Modus zu beschreiben, dessen zentrale Haltung ein Gefühl des verlorenen Einklangs mit sich und seinen Ursprüngen ist.

I.1.1 Der Mangel an Drachen

... the Land of Faery,
Where nobody gets old and godly and grave,
Where nobody gets old and crafty and wise,
Where nobody gets old and bitter of tongue.
– William Butler Yeats, *The Land of Heart's Desire*

Als zwei der Begründer der modernen Fantasy, J.R.R. Tolkien und C.S. Lewis, später ihrer sehr unterschiedlichen Kindheiten gedachten, kamen sie zu einem ähnlichen Ergebnis: Sie waren beide ihr Leben lang dem Zauber einer Andersartigkeit erlegen, die Lewis als seine *Redskinnery* bezeichnete (jede Art von Geschichte konnte aufgewertet werden, wenn nur das Fremde – am besten in Gestalt eines Indianers – darin vorkam)¹ und Tolkien als ein Sehnen nach *Faërie*, dem Land der Feen und Mythen:

The dragon had the trade-mark *Of Faërie* written plain upon him. [...] I desired dragons with a profound desire. [...] The world that contained even the imagination of Fáfnir was richer and more beautiful, at whatever cost of peril.²

Tolkien sah sich als Erfüllungsgehilfen Faëries: "the primal desire at the heart of Faërie [is] the realisation [...] of imagined wonder."³ Er gab der Welt ihre Drachen zurück: Es scheint nicht übertrieben, hier von einer Remythologisierung zu sprechen (Smaug oder Glaurung dürften gerade jungen Lesern heute nicht minder geläufig sein als der alte Fafner).

Natürlich, so Lewis hierzu, wünsche sich niemand *wirklich*, England von feuerspeienden Bestien verwüstet zu sehen. Knapp dreißig Jahre vor der Landung von Apollo 11 mutmaßt er, daß eine tatsächliche Reise zum Mond kaum die Sehnsucht befriedigen könne, die in fantastischen Geschichten darüber zum Ausdruck kommt, und daß der Mond für niemanden Wunder bereithalte, der diese nicht auch in vor seiner eigenen Tür finden kann.⁴ Lewis spricht von einem Sehnen nach etwas, das man nicht kennt, und daher nie erreichen zu können weiß, "an *askesis*, a spiritual exercise",⁵ und grenzt dieses Sehnen explizit von den nur vermeintlich realistisch zu erlangenden Begehrlichkeiten (wie Reichtum oder Karriere)

¹ C.S. Lewis, "On Stories", in ders., *Essay Collection: Literature, Philosophy and Short Stories*, London: Harper Collins, 2000, 84.

² J.R.R. Tolkien, "On Fairy-Stories", in ders., *Tree and Leaf*, London: Harper Collins, 2001, 41f.

³ *Ibid.*, 14.

⁴ Cf. Lewis, "On Stories", 90.

⁵ C.S. Lewis, "On Three Ways of Writing for Children", in ders., *Essay Collection: Literature, Philosophy and Short Stories*, London: HarperCollins, 2000, 103.

didaktisch "wertvoller" Literatur ab: "the boy reading the fairy tale desires and is happy in the very fact of desiring"; "he does not despise real woods because he has read of enchanted woods: this reading makes all woods a little enchanted."⁶

Dieses besondere Fernweh, geboren aus der Opposition von Hier und Nicht-Hier, kann als typisch für die fantastische Literatur gelten. Das "Hier" umfaßt dabei alles Bekannte – das "Nicht-Hier" alles, was man sich trotzdem zu denken imstande ist. Doch statt vor dem Sirenengesang der Ferne zu warnen, arbeitet die Fantasy ihr zu; diese insubordinante Einstellung zur Wirklichkeit hat ihr häufig den Vorwurf des Eskapismus oder der Fahnenflucht eingebracht, dem Tolkien in *On Fairy-Stories* bissig begegnet:

Why should a man be scorned, if, finding himself in prison, he tries to get out and go home? Or if, when he cannot do so, he thinks and talks about other topics than jailers and prison-walls? The world outside has not become less real because the prisoner cannot see it. In using Escape in this way the critics [...] are confusing [...] the Escape of the Prisoner with the Flight of the Deserter.⁷

Dieses Heimweh nach dem Entrückten, das auch aus Tolkiens eingangs zitierten Gedicht über den Zwergenkönig Durin spricht, ist ebenso Merkmal jener anderen Gattung, auf die nun die Sprache kommen soll: der Schäferdichtung.

I.1.2 Die beste der Welten

*The optimist proclaims that we live in the best
of all possible worlds;
and the pessimist fears this is true.*
– James Branch Cabell, *The Silver Stallion*

Bereits der historischen Klassifizierung im Titel von Schillers Aufsatz "Über naive und sentimentalische Dichtung" (als *naiv* bezeichnet er die alten Meister der Antike und deren "Dichtung der Sinnlichkeit" – als *sentimentalisch* oder "Dichtung der Ideen" die Dichter der Renaissance) liegt eine der zentralen Annahmen der Schäferdichtung zugrunde: die eines kontinuierlichen, unaufhaltsamen Abfallens vom Ideal, einer schleichenden Degeneration.

Alle Völker, die eine Geschichte haben, haben ein Paradies, einen Stand der Unschuld, ein goldnes Alter; ja, jeder einzelne Mensch hat sein Paradies, sein goldnes Alter, dessen er sich, je nachdem er mehr oder weniger Poetisches in seiner Natur hat, mit mehr oder weniger Begeisterung erinnert.⁸

⁶ *Ibid.*

⁷ Tolkien, "On Fairy-Stories", 61.

⁸ Schiller, "Über naive und sentimentalische Dichtung", 747. Zur Bedeutung des "individuellen" Paradieses siehe I.1.3.

Tatsächlich ist bemerkenswert, wie verlässlich verschiedenste Kulturen zu verschiedensten Zeiten die Sphäre ihrer Überlieferung in Weltalter von Gold und Silber usw. unterteilten: Die Inder taten es (und Tolkiens Elben tun es auch), und Hesiod tat es in *Werke und Tage* fast ein halbes Jahrtausend bevor Theokrit sein erstes Idyll verfaßte, so daß sich die christliche Vorstellung eines *aurea aetas* bereits in eine lange Tradition einreichte. "Pastoral poetry", bemerkt Paul Alpers, "has always been 'sentimental'."⁹

Der menschliche Hang zum Kulturpessimismus scheint ungeachtet aller Mühen eines Leibniz ohne Grenzen; wir leben immer im Kaliyuga, dem Zeitalter des Verfalls. Auf die Titanen folgten die Götter, und auf die Götter die Menschen, die auch nicht mehr so alt werden wie noch zu biblischer Zeit. Alles schien früher besser; doch wie es in Peter Beagles *Last Unicorn* heißt: "I wonder if any man before us ever thought his time a good time for unicorns."¹⁰ Vielleicht ist diese "gefühlte Verschlechterung" nichts als das Resultat unserer Erinnerung, und der Art, wie diese positive und negative Eindrücke verarbeitet und gegeneinander aufwiegt. Vielleicht ist sie auch nur logische Konsequenz des Glaubens an eine Schöpfung, denn wenn es eine Schöpfung gab, war der Mensch den Göttern einst näher als heute.

Es wurde nun zurecht darauf hingewiesen, daß Schiller die (durchaus konfliktträchtige) Beziehung der alten Griechen zu ihren Göttern zugunsten des von ihm antizipierten antiken Idylls romantisierte.¹¹ Poggioli merkt an, daß die Pastorale nie wirklich ein hellenisches, sondern ein hellenistisches Produkt gewesen sei,¹² und Marinelli bezeichnet die "Erfindung" Arkadiens – des Arkadiens Vergils oder Sidneys, das die echte griechische Provinz lange überlagert hat – gar als Notwendigkeit, und dabei ihren größten Vorteil: "The peculiar value of Arcadia is that it never existed. It was, from its very first appearance, a literary creation, a projection of the mind, and therefore a universal."¹³

⁹ Paul J. Alpers, *What Is Pastoral?*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, 57. Zum Dekadenzmythos Tolkiens siehe auch I.2.3 und Marco Frenschkowski, "Leben wir in Mittelerde? Religionswissenschaftliche Beobachtungen zu Tolkiens 'The Lord of the Rings'", in Thomas Le Blanc, Bettina Twsnick eds., *Das Dritte Zeitalter: J.R.R. Tolkiens 'Herr der Ringe'*. Wetzlar: Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Nr. 92, 2006.

¹⁰ Peter S. Beagle, *The Last Unicorn*, New York: Roc, 1991, 4.

¹¹ Michael Roemer, *Telling Stories: Postmodernism and the Invalidation of Traditional Narrative*, Boston: Rowman & Littlefield, 1995, 312.

¹² Poggioli, *The Oaten Flute*, 3.

¹³ Peter V. Marinelli, *Pastoral*, Norfolk: Methuen & Co, 1971, 56.

Dennoch bleibt Schillers Modell ebenso nützlich wie elegant, "the most profound statement" einer Philosophie, die "the Golden Age, innocence, and nostalgia" als die definitorischen Merkmale der Pastoralie sieht.¹⁴

Es muß Alpers angerechnet werden, daß er diese Sichtweise umfassend aufarbeitet, obgleich er schon auf den ersten Seiten von *What is Pastoral?* feststellt, daß ihm die "ungoverned inclusiveness",¹⁵ mit der moderne Studien den Begriff der Pastoralie fassen, nicht zusagt und er sich eine Renativierung des Pastoralbegriffs wünscht, da er als *central fiction* dieser Literatur eben *nicht* das Goldene Zeitalter oder idyllische Landschaften, sondern "herdsmen and their lives" versteht¹⁶ – gemäß der von Leo Marx verfochtenen Maxime "no shepherd, no pastoral".¹⁷

Dem wird diese Arbeit nicht gerecht werden können; es finden sich nur ein einziger Schweinehirt und Betteljunge in ihr, und alle beide ziehen aus, um König zu werden. Das Goldene Zeitalter aber, der verlorene Stand der Unschuld und die Kraft der Nostalgie sind zentrale Motive in allen zu behandelnden Texten, die also in Schillers Worten *sentimental* wären – nicht nur wegen ihrer historischen Ferne zum alten Arkadien, sondern auch, weil sie nicht mehr auf den ursprünglichen Topos des Schäferlebens verweisen, sondern auf das, was dahinter liegt.

I.1.3 Das innere Paradies

... then wilt thou not be loath
To leave this Paradise, but shalt possess
A Paradise within thee, happier far.
– John Milton, *Paradise Lost* (XII 585-7)

Die klassische bukolische Dichtung begann nicht in Griechenland, sondern im dritten vorchristlichen Jahrhundert mit einem sehnächtigen Theokrit, der am Hofe Alexandrias seiner Kindheit in Sizilien gedachte. "Bukolisch" bezog sich auf die sizilianischen Rinderherden (gr. *boukólos*, Hirte); Theokrits mythischer Hirte Daphnis erlangte besondere Berühmtheit (er wird häufig dargestellt, wie ein verliebter Pan ihn das Flötenspiel lehrt). Der

¹⁴ Alpers, *What Is Pastoral?*, 28.

¹⁵ *Ibid.*, ix.

¹⁶ *Ibid.*, x.

¹⁷ Leo Marx, "Pastoralism in America", in Sacvan Bercovitch, Myra Jehlen eds., *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, 45.

Idealisierung der Insel als Land, in dem Milch und Honig fließen, schlägt sich nieder in der Bezeichnung Idyll (gr. *eidyllion*, kleines Bild).

Theokrits Dichtung wird fortgeführt von Vergil (70 bis 19 v. Chr.), der angesichts eines mittlerweile zu kolonial geratenen Siziliens den Schauplatz seiner *Bucolica* (oder Eklogen) nach Arkadien verlegt. Zwei Schäfer beklagen im ersten dieser Gedichte den Verlust ihres geliebten Weidelands (mutmaßlich hatte auch Vergil gerade seinen Landbesitz verloren). Später setzte er den *Bucolica* die mit der Landwirtschaft betrauten *Georgica* gegenüber.

Es folgen *Daphnis und Chloe* des Longos genannten Schriftstellers, der im zweiten oder dritten nachchristlichen Jahrhundert auf der Insel Lesbos lebte. Die Abenteuer des Liebespärchens gelten als erster bukolischer Prosatext und Wegbereiter der Romanze (cf. I.2.1).

Nachdem italienische Dichter die Tradition im Mittelalter wieder aufgegriffen hatten, brachte insbesondere das späte sechzehnte Jahrhundert eine Reihe von Gedichten, Romanzen und Dramen hervor, die den modernen Mythos Arkadiens entscheidend mitprägten: Sannazaros *Arcadia* (1502), Spensers *Shepherd's Calendar* (1579) und *Faerie Queene* (1590), Sidneys *Countess of Pembroke's Arcadia* (1593) und Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (1600) und *As You Like It* (1623) seien hier als repräsentative Vertreter genannt.

Doch spätestens zu Schillers Zeiten war die eigentliche Schäferdichtung im Niedergang begriffen; es kam zu der von Alpers kritisierten Aufweichung, und bald verstand man unter dem Begriff "all literature – poetry or prose, fiction or nonfiction – that celebrates the ethos of nature / rurality over against the ethos of the town or city"¹⁸ – "almost any work which describes and praises the virtues of a simple agrarian life"¹⁹ – bis es schließlich unklar wurde, ob es sich überhaupt noch um ein rein innerliterarisches Phänomen handelte.²⁰

Auch Schiller forderte, daß unsere Kultur uns wieder "zur Natur zurückführen [solle]".²¹ Sein besonderer Beitrag zur Transformation der Pastorale – wie im Satz vom Goldenen Zeitalter bereits angeklungen – bestand aber darin, daß er nun explizit das *Kind* in

¹⁸ Alpers, *What Is Pastoral?*, ix.

¹⁹ Gary Westfahl, "Pastoral", in John Clute, John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*, London: Orbit, 1997, 747.

²⁰ Alpers, *What Is Pastoral?*, 10f.

²¹ Schiller, "Über naive und sentimentalische Dichtung", 695.

den Mittelpunkt des Interesses rückte. So stellte er fest, daß verschiedene Erscheinungsformen unberührter Natur (wie Blumen, eine Quelle, Vogelgezwitscher) uns eben

[...] Darstellung unserer verlorenen Kindheit [sind], die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale, daher sie uns in eine erhabene Rührung versetzen.²²

Und an anderer Stelle:

Unsere Kindheit ist die einzige unverstümmelte Natur, die wir in der kultivierten Menschheit noch antreffen, daher es kein Wunder ist, wenn uns jede Fußstapfe der Natur außer uns auf unsere Kindheit zurückführt.²³

In Schillers Gleichsetzung von "Kindheit" mit "unverstümmelter Natur" äußert sich seine auch von Rousseau beeinflusste Kulturkritik; dieser befand schon in seinem programmatischen Eröffnungssatz zu *Emile*: "alles ist gut, wenn es aus den Händen des Urhebers der Dinge kommt; alles entartet unter den Händen des Menschen."²⁴

Natur und Kultur sind Punkte auf derselben Geraden: Diese entspringt dem Goldenen Zeitalter und weist in die Gegenwart (und darüber hinaus). Land und Stadt sind also immer zugleich räumliche wie zeitliche Koordinaten, Anfang und Ende, die sich wechselseitig bedingen und von essentieller Bedeutung für unser abendländisches Weltbild sind:

In Biblical topology, the garden (which represents Eden) stands at the opposite pole to the city (which is Jerusalem); but does so as part of a complex theological drama in which the first becomes last, Eden becomes Jerusalem, time past becomes time future. An underlier resonance of this drama can be assumed to operate, however obscurely, whenever gardens are highlighted in the literature of the West.²⁵

Das Kind repräsentiert daher sowohl den prälapsarischen als auch unkultivierten Menschen; freier Wille und Erfahrung führen zum Verlust seiner Harmonie: "Solange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frei geworden und haben beides verloren."²⁶ So gelangte man zum Begriff einer *Pastorale der Kindheit*:

We have begun to transfer the aspects of the pastoral golden age into the time of innocence that every individual can remember, and to speak of a pastoral of childhood. Either the machines have come into the garden, or the world of adult experience casts its long shadows [...].²⁷

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, 710.

²⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Emile oder Von der Erziehung*, München: Winkler Verlag, 1979, 9.

²⁵ John Clute, "Garden", in *The Encyclopedia of Fantasy*, 386.

²⁶ Schiller, "Über naive und sentimentalische Dichtung", 707f.

²⁷ Marinelli, *Pastoral*, 4.

Marinelli spricht folglich vom pastoralen "double concern for the primitive beginnings of the entire race, and with the primitive beginnings in childhood of the individual."²⁸

The myth of childhood incorporates the myth of the golden age and that of the stainless beatitude of Eden. All three are overshadowed by a sense of loss and a desire for return.²⁹

Was Schäfer und Kind (oder deren idealisierte Vorstellung) verbindet, ist die narzißtische, unreflektierte *Einheit* des Menschen mit sich und seiner Welt. Erkenntnis und Vertreibung kamen dann mit dem Fall – gleichzeitig wird alles, was zuvor geschah, zum Geheimnis: Wir erinnern uns nicht, in die Welt gelangt zu sein, wir können bloß deuten, was unsere Vorfahren uns hinterließen, und sind uns schon dadurch unserer fundamentalen Unzulänglichkeit bewußt. Hinterfragen wir unseren Zustand, geht es uns wie Psyche: Sobald wir versuchen, Licht in das Dunkel zu tragen, fallen wir endgültig in Ungnade.³⁰

Die grundsätzliche Unzulänglichkeit des Seins steht auch bei William Empson im Zentrum des Interesses:

The feeling that life is essentially inadequate to the human spirit, and yet that a good life must avoid saying so, is naturally at home with most versions of pastoral; in pastoral you take a limited life and pretend it is the full and normal one, and a suggestion that you must do this with all life, because the normal life is itself limited, is easily put into the trick [...].³¹

Auch wenn es vielleicht zu weit gegangen wäre, der Pastoral eine religiöse Deutungskraft zuzusprechen, so wäre es doch ebenso falsch, ihren Anspruch zu ignorieren, uns etwas über unsere Situation zu erzählen. Alpers spricht hier von der "representative vulnerability" der Schäferfigur, die gerade durch ihre Verletzlichkeit eine "moral authority"³² besitzt.

²⁸ *Ibid.*, 20.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Tatsächlich sind es häufig die Frauen – Eva, Pandora – die in den jeweiligen Schöpfungsmythen durch ihre Neugierde das *golden age* verspielen, uns dadurch aber gleichzeitig in unsere *conditio humana* gebären.

³¹ William Empson, *Some Versions of Pastoral*, London: Hogarth Press, 1986, 115.

³² Alpers, *What Is Pastoral?*, 50. Zur Deutungskraft des pastoralen Modus siehe auch I.1.6.

I.1.4 Der zerrissene Mensch

*I'd rather trust a countryman than a townman [...]
I'd rather trust a man who works with his hands.
– Genesis, The Chamber Of 32 Doors*

Die Etablierung des Kindes als pastoraler Figur, der gerade Empson mit seinem Kapitel zu *Alice* großen Vorschub leistete, steht zunächst scheinbar im Widerspruch zu der Skepsis, mit der nicht nur er, sondern schon Schiller dessen Möglichkeiten begegnet:

Schiller's attitude towards human simplicity is divided exactly as is his attitude towards the literary idyll – between uneasiness at the limitations of the childish and admiration of the genuinely childlike [...] and godlike.³³

Empson wiederum sagt im wesentlichen dasselbe über Lewis Carroll: "He, like Alice, wanted to get the advantages of being childish and grown-up at once."³⁴ Auch Phyllis Koppes betont die Asymmetrie der Beziehung, die bukolische Dichter wie Kinderbuchautoren zu ihren Protagonisten unterhalten, und erklärt damit die widerstreitenden Bestrebungen, die man in Kinderliteratur antrifft – das didaktische Kunstwollen einerseits und die unverwundene Sehnsucht andererseits.³⁵ Alle von Erwachsenenhand geschriebenen Kinderbücher bleiben aber letztlich Projektion, und naturgemäß eine nostalgische: "As shepherds do not write pastoral poetry, children do not write in praise of childhood."³⁶

Für Empson müssen weder Schäfer noch Kind Protagonisten der Pastoralen sein; sie stellen nur zwei Ausdrucksmöglichkeiten jener *double attitude* dar, mit der alle diese Projektionsflächen bedacht werden wie der sprichwörtliche Kuchen, den man nicht zugleich essen und aufheben kann. Diese Schere – "I am in one way better, in another not so good"³⁷ – beschreibt das Aufeinandertreffen von Künstler und Arbeiter, Adligem und Gemeinem – des "Komplexen" mit dem "Simplen". Empson operiert also von einem soziologischen Standpunkt, wo Schiller eher der Psychologie zuarbeitet.³⁸

³³ Alpers, *What Is Pastoral?*, 41.

³⁴ Empson, *Some Versions of Pastoral*, 266.

³⁵ Phyllis Bixler Koppes, *The Child in Pastoral Myth: A Study in Rousseau and Wordsworth, Children's Literature and Literary Fantasy*, University of Kansas, Phil. Diss., 1977, v.

³⁶ Marinelli, *Pastoral*, 78.

³⁷ Empson, *Some Versions of Pastoral*, 14.

³⁸ Cf. Alpers, *What Is Pastoral*, 37.

Doch hat man bei Empson nicht den Eindruck, daß er das eine für dem anderen vorzuziehen hielte, was *Some Versions of Pastoral* weitgehend frei von Gefühlen der Sentimentalität hält. Für ihn ist das Verhältnis zwischen beiden Polen wechselseitig bedingt; und durch die vielzitierte Formel des "putting the complex into the simple"³⁹ wird ein Part dieser Konstellation zum Repräsentant der ganzen Gruppe:

This at once leads to the dependence of the world upon the person or thing treated as a personification: 'This member of the class is the whole class, or its defining property: this man has a magical importance to all men.' If you choose an important member the result is heroic; if you choose an unimportant one it is pastoral.⁴⁰

Diese Feststellung deckt sich mit Alpers, der gleichermaßen "simple creatures"⁴¹ als Charakteristikum der Pastoralie sieht und den Schäfer als meist ohnmächtige Figur:

The herdsman of pastoral poetry is conceived as the opposite of the hero: he is able to live with and sing out his dilemmas and pain, but he is unable to act so as to resolve or overcome them, or see them through to their end.⁴²

Koppes arbeitet diesen Unterschied und vor allem den Übergang vom pastoralen zum heroischen Ideal weiter heraus: Sie benutzt dabei das vergilsche Begriffspaar *bukolisch* und *georgisch*. Die Betonung des ersteren liegt auf dem *otium* – der Verpflichtungslosigkeit, dem Nichts-Tun, oder dem Verfolgen epikureischer Genüsse. Hieraus spricht das Verlangen nach "immunity from time and change".⁴³ Dieses Ende des pastoralen Spektrums strebt entweder nach Ataraxie, nach einem affektlosen Selbst, harmonisch vereint mit seiner Umwelt – oder aber nach totaler Statusinversion. Denn wie Koppes am Beispiel von Kenneth Grahames *The Golden Age* feststellt: "'doing nothing' means not doing what one normally does."⁴⁴ In diesem unproduktiven, ludischen oder karnevalesken Verhalten liegt der Schlüssel zum anarchischen Potential der Pastoralie.⁴⁵ Auch Gifford betont ihre subversiven Qualitäten.⁴⁶

³⁹ Empson, *Some Versions of Pastoral*, 22.

⁴⁰ *Ibid.*, 81.

⁴¹ Alpers, *What Is Pastoral*, 64.

⁴² *Ibid.*, 68.

⁴³ Koppes, *The Child in Pastoral Myth*, 258.

⁴⁴ *Ibid.*, 263.

⁴⁵ Dies steht nur scheinbar im Gegensatz zu ihrer Liebe zum Müßiggang: Nichts ist bedrohlicher für die Agenten von Ordnung und Fortschritt als die totale Verweigerung eines Oblomov. Zum Konzept des Spiels als unproduktiver Verausgabung siehe auch Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen*, Stuttgart: Curt E. Schwab, 1960, 16.

⁴⁶ Terry Gifford, *Pastoral*, London: Routledge, 1999, 24, 28.

Das *georgische* Prinzip hingegen stellt eine Hinwendung zu den Erfordernissen des heroischen Ideals dar: Es anerkennt die Notwendigkeit zu Wandel und Wachstum, im jahreszeitlichen Wechsel wie in der Persönlichkeitsbildung – ein Modell, das sich zu den Stationen der Campbell'schen Heldenreise ausbauen läßt.⁴⁷ Nicht alle Arbeit und alle Veränderung sind schlecht, oft macht eine problematische Umwelt sie notwendig, und das Individuum wächst daran: Aus der negativ belegten "housework" wird so ein kreatives "housemaking".⁴⁸ Gerade in der von Koppes untersuchten Schnittmenge zwischen Kinderliteratur und Fantasy gewinnt dieses Prinzip an Bedeutung.

Die Annahme, daß das Kind den Schäfer in zeitgenössischen Erscheinungsformen pastoraler Literatur weitgehend ersetzt habe, ist jedenfalls eine naheliegende, hält man sich vor Augen, daß die meisten Kinder unseres Kulturkreises heute ein weit unbeschwerteres Leben genießen, als es den Schäfern Arkadiens je vergönnt war. Poggioli ist das Landleben gar "at best a purgatory"; "real shepherds are even less innocent and happy than citydwellers and courtiers."⁴⁹

Schon unsere Schwierigkeit, die tatsächlichen Mühen eines Schäferleben zu beurteilen, wirft also die Frage auf, ob die Schäferfigur für unsere heutige Gesellschaft noch als repräsentativ gelten kann, oder ob die Festlegung der literarischen Tradition auf diesen Repräsentanten die gesamte Gattung nicht als unzeitgemäß markiert. An diese Frage knüpft sich auch jene Kritik, die in der Pastorale vor allem den gezielten Einsatz einer naiven Bildsprache sieht, welche von tatsächlichen gesellschaftlichen Problemen ablenken soll.⁵⁰

Eine freiere Auslegung, wie Empsons Leitsatz "you can say everything about complex people by a complete consideration of simple people",⁵¹ läßt der Pastorale daher wahrscheinlich mehr Luft zum Atmen als Alpers' neokonservative Grundformel "shepherds' lives represent human lives".⁵² Gleichzeitig gelingt Empson trotz der manchmal schmerzhaften Häufung von Attributen wie "simple", "limited" oder "unimportant"⁵³ durch seine Formel des *complex into the simple* eine Aufwertung der Gattung, wo Schiller, der

⁴⁷ Cf. I.2.3

⁴⁸ Koppes, *The Child in Pastoral Myth*, 323f.

⁴⁹ Poggioli, *The Oaten Flute*, 2.

⁵⁰ Cf. Gifford, *Pastoral*, 2 und 7.

⁵¹ Empson, *Some Versions of Pastoral*, 137.

⁵² Alpers, *What Is Pastoral?*, 27.

⁵³ Empson, *Some Versions of Pastoral*, 137, 115 und 81.

diesen Gegensatz nicht auflösen konnte, gerade im Angesicht reiner "Idylle" noch ästhetische Wertminderung konstatierte:

Vor dem Anfang der Kultur gepflanzt, schließen sie mit den Nachteilen zugleich alle Vorteile derselben aus [...]. Sie stellen unglücklicherweise das Ziel hinter uns, dem sie uns doch entgegenführen sollten, und können uns daher bloß das traurige Gefühl eines Verlustes, nicht das fröhliche der Hoffnung einflößen.⁵⁴

So erklärt es sich nun, warum diese Dichtungen bei allem Aufwand von Genie und Kunst weder für das Herz noch für den Geist völlig befriedigend sind. Sie haben ein Ideal ausgeführt und doch die enge dürftige Hirtenwelt beibehalten, da sie doch schlechterdings entweder für das Ideal eine andere Welt, oder für die Hirtenwelt eine andere Darstellung hätten wählen sollen.⁵⁵

Der letzten Forderung sollte mit den in dieser Arbeit behandelten Werken problemlos nachzukommen sein. Vielleicht kann diese Hinwendung zu anderen Welten mittlerweile auch als richtungsweisend gelten – Alpers jedenfalls beobachtet "a diminished belief in the value of childhood and a continuing commitment to imaginative worlds";⁵⁶ "the human imagination and the home it finds and makes for itself in this world"⁵⁷ sind ihm pastorale Charakteristika.

Ob allein die Wahl einer anderen Welt langfristig jedoch größere Zufriedenheit zu spenden vermag als die "dürftige Hirtenwelt", wird sich zeigen müssen: In der *double attitude* schlummert der Fluch der Unzufriedenheit, der den arkadischen Wanderer hinter jeder Wegbiegung erwartet wie der Igel den Hasen.

I.1.5 Der Blick zurück

*We live in the shadowlands.
Sun is always shining somewhere else...
around a bend in the road...
over the brow of a hill.
– William Nicholson, Shadowlands*

Die Pastorale ist, wie gezeigt wurde, immer auch Ausdruck eines Verlusts – "a loss, a separation, or an absence."⁵⁸ Alpers betont die Rolle des Todes als letztmögliche Form des

⁵⁴ Schiller, "Über naive und sentimentalische Dichtung", 747f.

⁵⁵ *Ibid.*, 749.

⁵⁶ Alpers, *What Is Pastoral?*, 31.

⁵⁷ *Ibid.*, 65.

⁵⁸ Alpers, *What Is Pastoral?*, 89

Verlusts⁵⁹ und der möglichen Reaktionen von Traurigkeit und Schicksalsergebenheit.⁶⁰ Marinelli schreibt über die Bedeutung von Verlust und Erinnerung:

The great characteristic of pastoral poetry is that it is written when an ideal or at least more innocent world is felt to be lost, but not so wholly as to destroy the memory of it or to make some imaginative intercourse between present reality and past perfection impossible [...]. Nostalgia cannot be the emotion of those who are not conscious of having experienced a loss.⁶¹

Die Erkenntnis kam wie gesagt mit dem Fall – das Bedauern kam später, im Angesicht Michaels und seines Schwerts. "The Fall is [...] the major pre-condition of pastoral poetry, the greatest loss of all",⁶² und die Suche nach dem einstigen Glanz dem Menschen damit in die Wiege gelegt:

It is one of the most deeply rooted instincts of mankind [...] to find an escape from the overwhelming present in a sanctified past or in some indistinct and redeeming future.⁶³

Während letzteres das Entstehen utopischer Literatur zur Folge hatte, ist ersteres die Domäne des Arkadischen: "essentially the art of pastoral is the art of the backward glance, and Arcadia from its creation the product of wistful and melancholy longing."⁶⁴ Dies scheint ein wertvolles Unterscheidungsmerkmal angesichts vieler widerstreitender Klassifizierungen, die einmal die Pastorale der Utopie, dann wieder die Utopie der Pastorale unterordnen.

Auch W. H. Auden bezeichnete – unter Verwendung der bereits gebrauchten biblischen Topologie – Eden als bevorzugten Tagtraum Arkadiens, und das Neue Jerusalem als den der Utopie.⁶⁵ Zwar ist es richtig, daß Grenzfälle (pastorale Utopien wie William Morris' *News from Nowhere*) existieren, und schon Vergils vierte Ekloge die Restauration des Goldenen Zeitalters erwartet.⁶⁶ Dennoch erhebt Arkadien weit weniger als Utopia den Anspruch darauf, als Beitrag zur gesellschaftspolitischen Debatte verstanden zu werden, wodurch die Pastorale sich, ebenso wie die Fantasy, dem Vorwurf des Eskapismus aussetzt.⁶⁷

Zu ihrer Verteidigung führt Marinelli an:

⁵⁹ *Ibid.*, 91.

⁶⁰ *Ibid.*, 68.

⁶¹ Marinelli, *Pastoral*, 9. Einen "imaginative intercourse" mit der ideellen Welt der Perfektion zu ermöglichen, ist natürlich genau das Anliegen der fantastischen Literatur.

⁶² *Ibid.*, 20.

⁶³ *Ibid.*, 9f.

⁶⁴ *Ibid.*, 9.

⁶⁵ W.H. Auden, "Dingley Dell & The Fleet", in ders., *The Dyer's Hand and other essays*, New York: Random House, 1962, 409.

⁶⁶ Cf. Gifford, *Pastoral*, 20. Die christliche Interpretation Vergils bezog die 40 v. Chr. von ihm verkündete Geburt eines Weltheilers auf Jesus von Nazareth.

A note of criticism is inherent in all pastoral [...] in its very desire for movement away from an unsatisfactory time and place to another time and place that is imagined to be superior.⁶⁸

Tolkien hätte dem zugestimmt: Jeder Flüchtige trifft eine Aussage über das, was er flieht. Die Erinnerung an den Garten kann so zur treibenden Kraft beim Bau eines Neuen Jerusalem werden.⁶⁹

Solch eine "pastoral of mind", die eine bewußte Anstrengung verlangt, wünscht sich auch Leo Marx, und stellt sie der Pastoralen reinen Sentiments entgegen.⁷⁰

Schon Schiller fordert:

Er [der sentimentalische Dichter] führe uns nicht rückwärts in unsre Kindheit, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern kann als der Schlaf unsrer Geisteskräfte; sondern führe uns vorwärts zu unsrer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnet, die den Überwinder beglückt. Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach *Arkadien* zurückkam, bis nach *Elysium* führt.⁷¹

Vielleicht wurde diesem letzten Ruf, einer Variation des bereits geäußerten Wunsches nach Wahl einer anderen Welt, auch deshalb so selten gefolgt, weil man spürte, daß der Wert einer solchen Verheißung sich ebenso wie der Arkadiens in seiner Unerfahbarkeit ermißt. Eines der größten Probleme, mit dem sich alle Künstler, die sich einer befriedigenden Darstellung eines diesseitigen oder jenseitigen Hafens am Ende der Zeit verschrieben hatten, konfrontiert sahen, war die Vermeidung des Eindrucks gähnender Langeweile.

⁶⁷ Tatsächlich unterhält Arkadien eine größere Nähe zur Fantasy, die sich von vornherein als unvereinbar mit der Wirklichkeit betrachtet, während Utopia die Nähe zur Science Fiction pflegt, welche den prinzipiellen Glauben an ihre Realisierbarkeit bewahrt (siehe hierzu auch I.2.1). Auch W.H. Auden befand: "The psychological difference between the Arcadian dreamer and the Utopian Dreamer is that the backward-looking Arcadian knows that his expulsion from Eden is an irrevocable fact and that his dream, therefore, is a wish-dream which cannot become real; in consequence, the actions which led to his expulsion are of no concern to his dream. The forward-looking Utopian, on the other hand, necessarily believes that this New Jerusalem is a dream which ought to be realized so that the actions by which it could be realized are a necessary element in his dream." Cf. "Dingley Dell & The Fleet", 410.

⁶⁸ Marinelli, *Pastoral*, 12.

⁶⁹ Cf. Gifford, *Pastoral*, 36.

⁷⁰ Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York: Oxford University Press, 1964, 32.

⁷¹ Schiller, "Über naive und sentimentalische Dichtung", 750. Elysion oder die Inseln der Glückseligen, die in vielen Manifestationen in der griechischen und keltischen Mythologie auftauchen, bilden hier zunächst eine eher räumliche als zeitliche Achse, vom Anbeginn (Arkadien oder dem Garten Eden) im Osten bis in die Weite des westlichen Ozeans. Obgleich sie nicht gleichzusetzen sind mit der Errichtung des Neuen Jerusalem, liegen sie doch auf der Geraden der Sonnenbahn, markieren Anfang und Ende des Menschen.

Die traditionelle Rückwärtsgewandtheit der Pastorale ist auch Thema des weit rezipierten Eingangstexts von Poggioli, in dem es heißt:

The psychological root of the pastoral is a double longing after innocence and happiness, to be recovered not through conversion or regeneration but merely through a retreat.⁷²

Hier tut sich ein weiteres Problem auf – daß sich nämlich beide Ziele, Unschuld und Glück, allzu häufig im Weg stehen, weil sich der Unschuldige seines Glücks nicht bewußt ist, und der Glücksuchende bald seiner Unschuld beraubt sieht.

Die Schäferdichtung ist kein Advokat einer ausschweifenden Lebensweise. Weder führt sie ein Plädoyer für die Anhäufung weltlichen Reichtums, noch für exzessiven Rausch. Die Vorstellung ungezügelter, dabei unschuldiger Sexualität könnte ohnehin nur außerhalb eines christlichen Kontexts gelingen, jedoch mißtraut die Pastorale dieser Option von vornherein – was bisweilen zu einem kompletten Rückzug von der Welt allen Weiblichens führt, damit aber auch zur Versagung jedweder Möglichkeit, durch die Zuwendung anderer Menschen Erlösung zu finden.⁷³

Poggioli demonstriert dieses Extrem der "pastoral of solitude"⁷⁴ anhand von Marvells "The Garden":

*Such was that happy Garden-state
While man there walk'd without a mate:
After a place so pure and sweet,
What other help could yet be meet!
But t'was beyond a mortal's share
To wander solitary there:
Two paradises 'twere in one,
To live in paradise alone.*⁷⁵

Die pastorale Vision ist also charakterisiert durch Rückzug, oftmals Einsamkeit. Sie sagt etwas über die individuellen Möglichkeiten von Glück, weniger über gesellschaftliche Perspektiven. Sie ist reaktionär, selten progressiv. Ihren wichtigsten Gegner aber teilt sie mit der fantastischen Literatur: "time, the destroyer of all things beautiful."⁷⁶ Beide Traditionen glauben nicht an die Heilsamkeit der Zeit, sondern wollen sie aufheben.

⁷² Poggioli, *The Oaten Flute*, 1.

⁷³ Siehe auch das Unvermögen des *puer aeternus* Peter Pan, Wendys Zuwendungen zu erwidern. Koppes widmet diesem Punkt große Aufmerksamkeit (243f).

⁷⁴ Poggioli, *The Oaten Flute*, 22.

⁷⁵ Andrew Marvell, "The Garden", in M.H. Abrams, Stephen Greenblatt eds., *The Norton Anthology of English Literature*, 2 Bd., London: Norton & Co, 2000, I 1700.

⁷⁶ Kenneth Grahame, *The Golden Age*, New York: Avon, 1975, 49. Koppes nennt *The Golden Age* "the most complete statement" zur Einheit von Kindheit und Arkadien; cf. *The Child in Pastoral Myth*, 235.

I.1.6 Desiderie

LITTLE RED RIDING HOOD: *I wish ...*
CINDERELLA: *I know.*
– Stephen Sondheim, *Into The Woods*

In seinem Vorwort zu *The Cream of the Jest* unterstreicht Harold Ward die Bedeutung der Vokabel *to desiderate* für James Branch Cabells Werk.⁷⁷ Tatsächlich trifft sie ins Herz des endlosen Sich-Wünschens Cabells notorisch unzufriedener Helden; und nicht weniger gut mag der Begriff sich eignen, das "sentimentale" Element der Pastorale, ihre Verlusterfahrung wie ihr Vereinigungsbestreben, zusammenzufassen. Es lohnt, dieses Bild kurz auszuführen.

Die Bedeutungsspanne des lateinischen *desiderare* reicht von "fehlen" über "vermissen" bis zu "ersehnen". Es leitet sich von *sidus*, Stern, her; ein Umstand, der manchmal mit dem Verweis bedacht wird, der antike Mensch glaube seine Wünsche vom Himmel gewährt, so wie man noch heute auf fallende Sterne wünscht – oder *considerare* suggeriert, daß weiser Rat ebenfalls bei ihnen zu suchen sei, im astronomischen (nautischen) wie astrologischen Sinn.⁷⁸ Gleichzeitig deutet *disaster* jedoch darauf hin, daß die Sterne auch Unheil über die Menschen zu bringen vermochten.

De sidere ist der Separativ: Der wünschende, "desiderierende" Mensch ist also "entstern" – fern seines Ursprungs. *Sidus* (beziehungsweise *astrum*) wird so zum zentralen Symbol einer gefährlichen Janusköpfigkeit: Wer den Kontakt zu seinem Stern verliert, den zwingt er auf die Suche nach ihm; wem es nicht gelingt, sich mit ihm auszusöhnen, den straft er.⁷⁹

Ich möchte in Folge, wo sinnvoll, den Begriff der *desiderischen Literatur* gebrauchen, denn er ermöglicht die Betonung jenes der Pastorale entlehnten dreigeteilten Motivs, das für die Untersuchung der Texte dieser Arbeit relevant ist, ohne diese Texte "der Pastorale" zu- oder absprechen oder aber deren Definition über Gebühr strapazieren zu müssen: jener Trias

⁷⁷ Harold Ward, "Introduction", in James Branch Cabell, *The Cream of the Jest*, New York: Robert M. McBride 1927, xv.

⁷⁸ Cf. Hugh J. Liebesny, "The Metaphor in Language Teaching", in *The Modern Language Journal*, Vol. 41, No. 2. (Feb. 1957).

⁷⁹ Mit dieser Ambivalenz des *Wunsches* läßt sich also in ähnlicher Weise operieren, wie es die Strukturalisten der Pariser Schule mit dem Begriff des Sakralen getan haben (siehe hierzu I.4.3); er hat eine unheilvolle, gefährliche und eine maßvolle, strukturgebende Seite. Vom Standpunkt der Psychoanalyse könnte man sagen, man muß seinen Stern integrieren, um ihn nicht fürchten zu müssen.

von Verlusterfahrung, hieraus erwachender Sehnsucht und schließlich Streben nach Wiedererlangung, die sich wiederum als *Desiderie* bezeichnen ließe.

Der Neologismus "desiderisch" soll Verwechslung mit dem passivischen "desiderativ" vermeiden. Wer desideriert, ist nicht das Desiderat, sondern – wenn man so möchte, analog zu Saussure – der *Desiderant*. Das Adjektiv bezeichnet das präsentische, aktivische Sich-Sehnen-Nach.⁸⁰

"Desiderisch" soll den *Modus* eines Textes bezeichnen. Dieser Modusbegriff orientiert sich zunächst an dem Fowlers: Er hat adjektivischen Charakter und enthält keine Aussage über die Struktur eines Texts.⁸¹ Eine präzisere, und für diese Arbeit interessantere Definition des Modusbegriffs, die Alpers anhand eines Aufsatzes von Angus Fletcher erarbeitet, liest sich wie folgt:

Mode is the literary manifestation, in a given work, not of its attitudes in a loose sense, but of its assumptions about man's nature and situation. [...] The Key [...] is the implicit view of the hero's or speaker's or reader's strength relative to his or her world.⁸²

In diesem Sinne sei die Grundannahme des desiderischen Modus die des Menschen als missendem Wesen, das von Ursprung und Ziel seines Wunschs (beides ist meist weitgehend identisch) entfernt ist, aber nicht anders kann, als ihm nachzufolgen, selbst wenn diesem Versuch wenig Aussicht auf Erfolg beizumessen ist, oder sich der Lohn der Reise in dieser selbst bemißt.

1.2 Zur Theorie der fantastischen Literatur

*Apart from the desire to produce beautiful things,
the leading passion of my life has been and is
hatred of modern civilization.*
– William Morris, *How I Became a Socialist*

"Fantastische" Literatur ist ein problematischer Begriff, bei dem akademischer Diskurs und allgemeiner Sprachgebrauch seit langem gegeneinander arbeiten; daher scheint eine kurze Klärung hilfreich, von was genau in dieser Arbeit die Rede sein soll. Vorweg: Keine Theorie

⁸⁰ Diese aktive Komponente soll auch die Konnotation reiner Rührseligkeit vermeiden, die Schillers "sentimental(isch)" heute anhaftet. Die Bildung orientiert sich an dem der Astronomie entlehnten "siderisch", was im Deutschen eleganter als etwaige Partizipialkonstruktionen erscheint.

⁸¹ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1982, 107.

⁸² Alpers, *What Is Pastoral?*, 50. Cf. Angus Fletcher, "Utopian History and the *Anatomy of Criticism*", in Murray Krieger ed., *Northrop Frye in Modern Criticism*, New York: Columbia University Press, 34f.

des Fantastischen wäre geeignet, alle hier behandelten Werke unter einer generischen Bezeichnung zusammenzubringen. Sie haben jedoch ein kleinstes, dabei entscheidendes gemeinsames Moment, das Moment der Imagination: Die Welten in diesen Werken sind nicht die unsrige. Besser wäre daher vielleicht, wie Frenschkowski dies tut, von verschiedenen Spielarten *imaginativer* Literatur zu sprechen.⁸³ Da "Fantasie" und "Imagination" aber letztlich eine sehr ähnliche Idee bezeichnen,⁸⁴ soll versucht werden, mit dem gängigeren Begriff auszukommen.

Die gängigsten "Großkategorien" des Fantastischen, die wiederum in zahllose Subkategorien zerfallen, sind die Fantasy, die Science Fiction, und die eigentliche Phantastik;⁸⁵ letztere taucht im angelsächsischen Sprachraum unter der vorteilhafteren Bezeichnung der *supernatural* oder *weird fiction* auf, und wird – zu unrecht – oft mit "Horror" gleichgesetzt. Wie sich schon anhand der Begriffsfülle vermuten läßt, hat gerade diese dritte Kategorie ein Höchstmaß kontroverser Aufmerksamkeit durch die Theorie erfahren. Der allgemeinere Begriff – der der Fantasy – ist jedoch der beste Ausgangspunkt.

In der *Encyclopedia of Fantasy*, die nicht nur ein Nachschlagewerk darstellt, sondern interreferentiell auch eine ausgezeichnete Theorie der Gattung entwickelt, definiert sich der Begriff der Fantasy wie folgt:

A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms.⁸⁶

Dazu, so John Clute, wiesen Fantasytexte in der Regel auch eine bestimmte inhaltliche Struktur auf, die Questenmotiven und Initiationsgeschichten insbesondere der abendländischen Mythologie nachempfunden sind.⁸⁷

⁸³ Marco Frenschkowski, "Ist Phantastik postreligiös? Religionswissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie des Fantastischen", in Clemens Ruthner, Ursula Reber, Markus May eds., *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen: Francke, 2006.

⁸⁴ Gr. *phantázein*, sichtbar machen, und lat. *imaginari*, sich im Geiste vorstellen.

⁸⁵ Wo er Verwendung findet, soll für diesen im deutschsprachigen Raum verbreiteten Begriff und das zugehörige Adjektiv die Schreibung mit "ph" beibehalten werden, um ihn von der generelleren "fantastischen" Literatur abzugrenzen.

⁸⁶ Clute, "Fantasy", in *The Encyclopedia of Fantasy*, 338.

⁸⁷ "Queste" bezeichnet die Suchfahrt insbesondere eines Ritters, wie z.B. die Gralssuche, in einem psychologischeren Sinn aber auch Reisen, die zu einer tieferen Einsicht des Individuums in sich oder die Welt führen. Während dieser ältere Begriff beispielsweise im Lexikon des Mittelalters noch Verwendung findet, bürgert sich der Anglizismus "Quest" zunehmend unter Jugendlichen ein, die damit virtuelle Abenteuer vor allem in Onlinespielen beschreiben. Cf. I. Glier, "Allegorie, Allegorese", in *Lexikon des Mittelalters*, 10 Bd., Stuttgart: Metzler, 1999, I 423-424, W. Walliczek, "Artus (Arthur), Artussage", in *Lexikon des Mittelalters*, 1080-1085.

Auf einige dieser Punkte, insbesondere die Schaffung einer Anderswelt, sollte näher eingegangen werden. In Abschnitt eins werden in aller Kürze die wichtigsten literaturgeschichtlichen Entwicklungen bis zu jenem Zeitpunkt nachgezeichnet, zu dem die Fantasy und Science Fiction begannen, ihre Erzählungen in eigens dafür geschaffenen Welten anzusiedeln. Abschnitt zwei beleuchtet mögliche Verhältnisse von Welt und Gegenwelt und leitet daraus eine grobe Unterteilung der fantastischen Genres ab; Abschnitt drei arbeitet die Gemeinsamkeiten zwischen der Pastorale und insbesondere der Fantasy heraus, die beide die Vorstellung einer verblassenden, ausdünnenden Welt teilen.

I.2.1 Von der Romanze zur Fantasy

*But I believe that Tolkien has wandered in Middle-earth,
which exists nowhere but in himself,
and I understand the sadness of the Elves,
and I have seen Mordor.*
– Peter S. Beagle, *Tolkien's Magic Ring*

Fantastische Texte wurden zu den verschiedensten Gelegenheiten, implizit wie explizit, als *romance* bezeichnet, weswegen dem Begriff hier einige Aufmerksamkeit gewidmet werden soll.⁸⁸ Wann immer in Folge von "Romanze" die Rede ist, bezeichnet dies also, in Anlehnung an die englische Terminologie, allgemein "abenteuerlich-fantastische Erzählwerke in Vers oder Prosa".⁸⁹ Die Romanze ist auch ein guter Startpunkt, die Entwicklung der fantastischen Genres nachzuvollziehen, auch wenn einzelne Elemente – wie das oft aufgegriffene Bestiarium der griechischen Sage – natürlich ungleich älteren Ursprungs sind, und auch Werke wie Ludovico Ariostos *Orlando Furioso* (1516) als Wegbereiter gesehen werden.⁹⁰

Der Romanzenbegriff taucht zunächst als Bezeichnung für nichtlateinische, jedoch in den romanischen Sprachen verfaßte Texte auf, die sich an klassischen Vorlagen wie Longos' *Daphnis und Chloe* orientierten. Insbesondere im Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts (im Umfeld einer städtischen, zumeist aristokratischen und zunehmend auch weiblichen Literatenschaft) entstanden so eine Reihe oftmals voluminöser, stilistisch überbordender

⁸⁸ Zur Verwandtschaft beider Kategorien siehe z.B. Brian Atterby, "Romance", in *The Encyclopedia of Fantasy*, 820f.

⁸⁹ "Romanze", in *Brockhaus-Enzyklopädie in 30 Bänden*, Leipzig: Brockhaus, 2006 (21. Aufl.).

⁹⁰ Lin Carter, *Tolkien: A Look Behind "The Lord of the Rings"*, New York: Ballantine, 1969, 130. Auch L. Sprague de Camp sieht in Spenser und Ariosto Wegbereiter der Fantasy; siehe hierzu seine Einleitung in de Camp ed., *Swords and Sorcery*, New York: Pyramid Books, 1963, 7.

Fantasien in einer pastoralen, feudalen oder exotisch verklärten Vergangenheit, die sich letztlich mit der Vermittlung moralischer Werte befaßten.⁹¹

Das Aufkommen der *novellas* im England des frühen 18. Jahrhunderts kennzeichnete den Versuch eines Neuanfangs. Trotz einer zeitweisen Synonymität von *romance* und *novel* bildete sich bald die Tendenz heraus, in letzterer eine knappere, "realistischere" Prosa zu sehen. Clara Reeve differenzierte 1785 in *The Progress of Romance*:

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things.- The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen.- The Novel gives a familiar relation to such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves [...].⁹²

Gleichzeitig entstand eine "gotische" Tradition von Romanzen (vor allem markiert durch Horace Walpoles *The Castle of Otranto*, 1764), die sich als Gegenbewegung zur antiken Klassik, aber auch zur Aufklärung verstand – und daher zwar wiederum auf die indigene mittelalterliche Tradition auswich (die ja nicht minder stark von klassischen Vorbildern geprägt war), diese aber als Hintergrund für eine exzessive und transgressive Faszination für das Verborgene und Sublime hinter der vermeintlich sicheren, geordneten Welt benutzte (womit sie direkter Vorläufer der *supernatural fiction* wurde, deren Spiel mit diesen Motiven in I.3.2 und I.4 noch vertieft wird).

Schlagworte wie *romance* und *Gothic* wurden so gleichermaßen zu Attributen einer dem Alten verhafteten Form:

18th- and 19th-century writers used the older forms of romance as justification for their own departures from the increasingly dominant realistic model of fiction [...]. [They = Walter Scott, Thomas Percy] reminded readers in the Age of Reason of an older tradition of literature based on the unreasonable and the extraordinary.⁹³

Der Schritt, solchen Geschichten des Außergewöhnlichen und Unwahrscheinlichen eine ebenso außergewöhnliche wie unwahrscheinliche Welt zur Seite zu stellen, war also kein allzu weiter – bereits William Beckfords (auch von H.P. Lovecraft sehr geschätzter) *Vathek* (1786) spielt in der magischen Vergangenheit der Tausendundeinen Nacht. Auch die Betonung des *Inhalts* der erzählten Geschichte und der "pleasures of narrative"⁹⁴ wirkt bis

⁹¹ Barbara Fuchs, *Romance*, New York: Routledge, 2004, 100ff.

⁹² Clara Reeve, *The progress of romance, through times, countries and manners; ... in a course of evening conversations*, 2 Bd., Colchester, 1785, I, 111.

⁹³ Atterby, "Romance", in *The Encyclopedia of Fantasy*, 821.

⁹⁴ *Ibid.*

heute in den fantastischen Genres nach, und ist dazu geeignet, die Skepsis an Gegenwartsbezug oder Charakterzeichnung interessierter Kritiker hervorzurufen.

Die Erschaffung einer eigenen Welt kann heute jedoch als wichtigstes Merkmal insbesondere der Fantasy gelten. Robert Boyer und Kenneth Zahorski grenzen deren Kernland über eben dieses Kriterium ab:

The secondary world, with its discernible though nonrational causality, is what characterizes high fantasy. Low fantasy, on the contrary, features nonrational happenings that are without causality or explanation because they occur in the rational world where such thing are not supposed to occur.⁹⁵

Die bekannteste theoretische Aufarbeitung des Phänomens findet sich in Tolkiens *On Fairy-Stories*, in dem der katholische Professor den vielbeachteten Begriff der *Nebenschöpfung* für diesen Vorgang prägt: Der Autor fügt als Nebenschöpfer der Schöpfung Gottes – unserer Welt – seine eigene, sekundäre Schöpfung hinzu. Der Wunsch und die Fähigkeit hierzu sind für Tolkien theologisch lediglich konsequent, hat Gott den Menschen doch nach seinem Ebenbild erschaffen.⁹⁶

Die Gabe, sich die Dinge anders zu denken, als sie sind, ist dem Menschen natürlich tatsächlich, wenn man so will, gottgegeben – sonst hätten sich Leibniz und andere keine anderen Welten als "möglich" denken können. Tolkien, ganz Linguist, führt diese Gabe auf die Sprache zurück, die uns ermöglicht, ebenso wie "grünes Gras" auch "grüne Sonne" zu sagen, und damit zu denken.⁹⁷ Für George MacDonald, der einen der ersten Aufsätze zum Phänomen fantastischer Welten verfaßte, sind es nicht die Worte, sondern die Naturgesetze: "the natural world has its laws, [which] themselves may suggest laws of other kinds, and man may, if he pleases, invent a little world of his own, with its own laws."⁹⁸

Es ließe sich in jedem Fall sagen, daß das Bemerkenswerte an fantastischer Literatur, wie wir sie seitdem kennen, weniger ihr mangelnder Wille zur Mimesis ist, als *daß* sie sich als mimetisch sieht – zu einer Welt, die aber nicht existiert.

⁹⁵ Robert H. Boyer, Kenneth J. Zahorski, "Introduction", in dies. eds., *Fantasists on Fantasy*, New York: Avon, 1984, 5.

⁹⁶ Ein wichtiger Unterschied zu dem von Shaftesbury aufgebrachten "second maker" ist also der, daß es nun nicht mehr darum geht, die natürliche Welt abzubilden oder nachzuschaffen – sondern der primären Schöpfung (Gottes) zumindest im Geiste eine *andere* zur Seite zu stellen. Cf. Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury: "Soliloquy: Or, Advice to an Author", in ders., *Standard Edition, I. Works: Aesthetics, Bd. I*, Wolfram Benda et al. eds., Stuttgart: frommann-holzboog, 1981, 110: "Such a Poet is indeed a second Maker; a just Prometheus under Jove."

⁹⁷ Tolkien, *On Fairy-Stories*, 49.

⁹⁸ George MacDonald, "The Fantastic Imagination", in Robert H. Boyer, Kenneth J. Zahorski, *Fantasists on Fantasy*, New York: Avon Books, 1984, 15.

Offensichtlich waren die Rahmenbedingungen des späten neunzehnten Jahrhunderts – die Erfahrung der Industrialisierung, der schwindenden weißen Flecken auf der Karte und eine Vielfalt der literarischen Landschaft – besonders geeignet, die Entstehung eines Genres zu begünstigen, das von dieser Möglichkeit auch regen Gebrauch machte.

All the elements of heroic of epic fantasy had now been created and used: the concept of the imaginary world or land in which magic works and 'gods, ghosts and gorgons' dwell; the twin themes of the wandering adventurer or quest hero and of the war between opposed forces [...]. It awaited only a small number of writers to draw these elements together from epic, saga and romance and to reintroduce them into modern fiction.⁹⁹

MacDonalds *Phantastes* (1858), Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), Morris' *The Well at the World's End* (1896) und Lord Dunsanys *The Gods of Pegāna* (1905) markieren hierfür wichtige Eckdaten (wobei erstere beide eine Reise in eine andere Welt beschreiben, und letztere beide in einem Land oder einer Welt losgelöst von der unseren spielen). Spätestens mit E.R. Eddisons *The Worm Ouroboros* (1922) hat sich diese Art oftmals epischer Geschichten in anderen Welten dann konsolidiert.

Zum Verhältnis von Fantastischem und Wirklichkeit heißt es in der *Encyclopedia of Fantasy*:

There is no easy division between realism and the fantastical in writers before 1600 or so, and no genre of written literature, before about the early 19th century, seems to have been constituted so as deliberately to confront or contradict the "real". Though fantasy certainly existed for many centuries before, whenever stories were told which were understood by their authors (and readers) as being impossible, it is quite something else to suggest that the perceived impossibility of these stories was *their point* – that they stood as a counter-statement to a dominant worldview.¹⁰⁰

Hieraus läßt sich bereits sehr elegant die vielleicht wichtigste Abgrenzung der Fantasy zur Science Fiction ableiten:

In our terms the most significant difference is that Science Fiction tales are written and read on the presumption that they are *possible* – if perhaps not yet.¹⁰¹

Als Geburtsstunde der Science Fiction wird meist Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) genannt; hier trifft die Liebe der *Gothic romance* zum Außergewöhnlichen auf den Glauben an dessen Potential zur Verwirklichung.¹⁰² Beide Elemente (und andere mehr) verbinden sich

⁹⁹ Lin Carter, *Tolkien*, 134.

¹⁰⁰ Clute, "Fantasy", in *The Encyclopedia of Fantasy*, 338. Dieser Prozeß ging natürlich Hand in Hand mit dem wachsenden Repertoire des wissenschaftlich Widerlegten, nicht zuletzt der Magie.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Natürlich finden sich auch für die Science Fiction gern genannte "Patenwerke" früheren Datums, wie Thomas Mores *Utopia* (1516) und Cyrano de Bergeracs *Voyage to the Moon* (1661).

auch in den Erzählungen Edgar Allan Poes; als spätere Meilensteine der jungen (und noch unbenannten) Science Fiction gelten Jules Vernes *From the Earth to the Moon* (1865) und H.G. Wells' *The Time Machine* (1895) und *The War of the Worlds* (1898). 1926 erscheint schließlich Hugo Gernsbacks *Amazing Stories*, in dessen erster Ausgabe der Herausgeber erklärt: "By 'scientifiction' I mean the Jules Verne, H. G. Wells and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision."¹⁰³

Eine weitere Tradition von Geschichten, die sich weder mit Gedanken über Unmöglichkeit noch Realisierbarkeit des Szenarios belastet, spielt meistens in der Vergangenheit (oder einer Nische fortdauernder Vergangenheit) – und zwar einer, wie sie hätte sein *können*. Die Rede ist von den sogenannten Ruritania-Romanzen, die (meist aus einer US-amerikanischen Perspektive heraus) Abenteuer in einem fiktionalen Europa erzählen, und sich die Freiheit nehmen, gerade im ohnehin unübersichtlichen Osteuropa Königreiche und Fürstentümer nach ihrem Dafürhalten zu erfinden. Die *Encyclopedia of Fantasy* charakterisiert diese Geschichten als

[...] tales of love and adventure set in imaginary European countries, principalities or duchies, and usually involving UK or US "commoner" heroes who save the throne, defeat the villain, marry the princess, and so on.¹⁰⁴

Pringle nennt u.a. Robert Louis Stevensons *Prince Otto* ("Grunewald", 1885), Mark Twains *Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) und die namensgebenden Ruritaniaromane Anthony Hopes, beginnend mit *The Prisoner of Zenda* (1894). Die Tradition setzt sich fort über Edgar Rice Burroughs (*The Mad King*, 1926) und andere, bis das Genre endgültig in den Gravitationsbereich der Satire und Fantasy eintritt (Leonard Wibberleys *Mouse That Roared*, 1955, William Goldmans *The Princess Bride*, 1973). Man könnte Länder wie Hopes Ruritania (oder Cabells Poictesme) also durchaus als Keimzelle einer Sekundärwelt auffassen, die jedoch innerhalb der unseren gedeiht und sich noch nicht von dieser gelöst hat.

Es ist wichtig, die Anderswelt oder sekundäre Wirklichkeit der Fantasy nicht mit der üblichen Fiktionalisierung der Welt zu verwechseln, die fast jede Form von Literatur betreibt. Zwar weist Hauser darauf hin, daß "die Frage [...], wie Literatur überhaupt 'Realität' auf die fiktionale Ebene überträgt, noch weitgehend ungeklärt [ist]."¹⁰⁵ Dem Leser aber gelten die

¹⁰³ Das Vorwort dieses ersten Hefts vom April 1926 wird zitiert in Stableford, Brian, John Clute, Peter Nicholls, "Definitions of SF", in John Clute, Peter Nicholls eds., *The Encyclopedia of Science Fiction*, London: Orbit, 1993, 311.

¹⁰⁴ David Pringle, "Ruritania", in *The Encyclopedia of Fantasy*, 826.

¹⁰⁵ Erik Hauser, *Der Traum in der phantastischen Literatur*, Passau: edfc, 2005, 30.

Baker Street 221B oder Robinsons Insel intuitiv als Teil unserer Welt – obwohl er sich ironischerweise doch des Gegenteils bewußt ist. Zum Königreich Florin (*The Princess Bride*) oder dem Auenland nimmt er von vornherein eine andere Haltung ein – und die *supernatural fiction*, wie noch erläutert werden soll, nutzt ambivalente Signale beider Haltungen, um im Leser Verunsicherung darüber zu erzeugen, welche von beiden von ihm erwartet wird.

Die Abgrenzung von fantastischer und nicht-fantastischer Literatur muß also nicht zuletzt auch über die Haltung, die der Autor einnimmt, und seine Intentionen erfolgen: Faulkner redet von Yoknapatawpha County und meint dennoch unsere Welt. Wenn Cabell von Poictesme spricht, tut er das, *damit* er von Poictesme spricht, und weil er unsere Welt als unzulänglich für die Bedürfnisse seiner Geschichte empfindet¹⁰⁶ – ganz im Sinne von L. Sprague de Camps Satz von Fantasywelten als Welten, wie sie sein sollten, um gute Geschichten abzugeben.¹⁰⁷

1.2.2 Zum Verhältnis von Welt und Gegenwelt

*Queequeg was a native of Kokovoko,
an island far away to the West and South.
It is not down on any map; true places never are.
– Herman Melville, Moby-Dick; or, The Whale*

Das Verhältnis zwischen unserer Welt und der Anders- oder Gegenwelt liefert ein einfaches, aber wichtiges Unterscheidungsmerkmal fantastischer Texte: Die Anderswelt kann autark existieren, parallel zu unserer Welt, oder sich mit unserer Welt überlappen. Zwischen diesen Idealzuständen, die sich im Laufe der Zeit erst herausgebildet haben, existieren natürlich Überschneidungen.

¹⁰⁶ Dieses Beispiel ist bewußt gewählt, um die Problematik der Unterscheidung zu verdeutlichen: Auch Cabells Lichfield ist natürlich eine Chiffre für Richmond, und selbst das mittelalterliche Poictesme dient ihm als Spielwiese, um sich mit der Wirklichkeit seiner Ehe, seiner Kritiker und seines Schriftstellerlebens auseinanderzusetzen. Gleichzeitig jedoch nähert er sich Poictesme ebenso wie Tolkien mit der Haltung eines Forschers an, der begierig die Geographie, Genealogie und Historie seiner Schöpfung erkundet, weil er erkennt, daß seine Geschichten sich nur dort in einer angemessenen Weise erzählen lassen; und vielleicht kann man sie (anders als im Falle Faulkners) auch nicht ohne Poictesme erzählen. Cf. James Branch Cabell, "A Note Upon Poictesme", in ders., *Townsend of Lichfield*, Robert M. McBride & Co, 1930, 240: "Never again [...] will I lay the scene of any story in a real place [...] Of the books written since 1905, only *Chivalry* and *The Certain Hour* have ever paid any tribute [...] to the fixed laws and to the shapings of a world contrived by any other demiurge ..."

¹⁰⁷ De Camp, "Introduction: Heroic Fantasy", in ders. ed., *Swords and Sorcery*, 7. Die *Encyclopedia of Fantasy* weist zurecht darauf hin, daß sich in den Positivbeispielen des Genres wie dem *Herrn der Ringe* stets eine ausgeprägte Interdependenz von Geschichte und Welt ausmachen läßt: Mittel Erde ist eine Welt, die maßgeschneidert ist auf die Bedürfnisse ihrer Geschichte. Dies ist eine Schwierigkeit, mit der sich jeder Rollenspieler schon konfrontiert sah, der einmal versuchte, eine andere Geschichte in ihr zu erzählen. Siehe John Clute, John Grant, "Fantasyland", in *The Encyclopedia of Fantasy*, 341.

Bekannte Beispiele für die erste Art von Weltentwürfen wären Tolkiens *Mittelerde* oder Frank Herberts *Arrakis*. Beide Welten sind zwar auf ihre Weise mit unserer Welt verbunden (*Mittelerde* galt Tolkien als mythische Vorzeit der Erde, und *Der Wüstenplanet* versteht sich wie viele Szenarien der Science Fiction als denkbare Zukunft); nichtsdestominder sind es autarke und in sich geschlossene Wirklichkeiten, denn wir kennen in unserem Hier und Jetzt weder Drachen noch Sandwürmer (selbst, wenn wir uns den Glauben bewahren wollen, sie einmal gekannt zu haben oder kennen zu werden). Ebenso wenig tangiert unsere Wirklichkeit die Bewohner einer solchen Fiktion – sie wurde vergessen, fand noch nicht statt oder wird schlicht nicht erwähnt.

Teilweise mögen sich solche Szenarien kontinuierlich aus dem Märchen- und Sagenschatz vergangener Jahrhunderte entwickelt haben – den Ländern, die Tolkien als *Faërie* bezeichnete und die Lovecraft "beyond the East" oder "at the edge of the world" ansiedelte¹⁰⁸ – sie sind so fern, daß ihr *Nicht-hier-sein* ihre bestimmende Eigenschaft ist. In anderen Fällen mögen sie konsequente Weiterentwicklung Ruritania sein: ein Land in unserer Mitte, das *überall* sein könnte und keinen Bezugsrahmen mehr braucht. In einigen Fällen wird eine solche Anderswelt auch explizit *anstelle* unserer Welt gesetzt (so in Szenarien, die mit alternativen Realitäten spielen).

In jedem Fall treten diese Welten in keinerlei Interaktion oder Konflikt mit unserer.¹⁰⁹ Ein Großteil der modernen (High) Fantasy, aber auch der Science Fiction fällt in diese Kategorie.

Eine andere Kategorie von Erzählungen, die man als *looking-glass*-Typus bezeichnen könnte, tut prinzipiell das gleiche wie Kategorie eins – jedoch mit dem Unterschied, daß die fiktionale Welt *neben* unserer und gleichzeitig mit ihr existiert. Beide Welten sind voneinander getrennt, die Hauptperson findet jedoch einen Weg von der einen in die andere, und dieser Wechsel "hinüber" ist zentrales Charakteristikum dieser Geschichten. Prominente Beispiele wären Carrolls *Wunderland* oder Lewis' *Narnia*.

Natürlich ist es dieser Typus, der mehr als alle anderen dazu einlädt, als Schauplatz sehnsuchtsvoller Geschichten zu dienen – der Suche nach einem Avalon oder verlorenem

¹⁰⁸ H.P. Lovecraft, "Lord Dunsany and His Work", in ders., *Miscellaneous Writings*, S.T. Joshi ed., Sauk City: Arkham House, 1995, 106; cf. H.P. Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature", in ders., *Dagon and other Macabre Tales*, August Derleth, Donald Wandrei, S.T. Joshi eds., Sauk City: Arkham House, 1987, 430. Siehe natürlich auch Morris' Titel, *The Well at the World's End*.

¹⁰⁹ Lewis konkretisiert den Unterschied zwischen solch einer "Welt" (er nennt sie *nature*) und z.B. einem anderen Planeten (der aber Teil derselben Raumzeit, desselben Bezugssystems wäre wie unsere Erde): Er spricht hierbei von der "discontinuity" solcher *natures*, die keine Beziehung zueinander haben, als daß sie – in seiner Vorstellung – derselben Quelle (d.h. Gott) entspringen, "like different novels by a single author." Cf. C.S. Lewis, *Miracles: A Preliminary Study*, London: Geoffrey Bles 1947, 20.

Garten, der zeitgleich mit den Rückzugsgefechten des Übernatürlichen begann, sich nicht mehr jenseits des Horizonts oder der Gipfel eines Gebirgsmassivs, sondern als separate Welt zu manifestieren, jenseits eines ultimativen Schleiers, der entweder unbeschrieben oder immanent unverständlich ist: ein Nebel, eine spiegelnde Fläche, die Zeit selbst. Diese Barriere ist von fundamentaler Art, und die Anderswelt damit in aller Regel (und im Gegensatz zu den meisten Reiseromanen und Utopien) nicht allein durch konventionelle Fortbewegungsarten (Schiffsreisen etc.) zu erreichen. Häufig *sind* diese Welten eindeutige Chiffren des Unerreichbaren: das Nimmerland, das Traumland, Fantásien, Antan.¹¹⁰

Sofern Artefakte von der einen in die andere Welt geschleust werden können, erfüllen diese oft die Funktion des heilenden "Elixiers" (Digorys Apfel in Lewis' *The Magician's Nephew*, das Wasser des Lebens in Endes *Die Unendliche Geschichte*).¹¹¹ Der Ausschluß der Öffentlichkeit gewährleistet die Integrität beider Welten: Die Helden reisen alleine und bewahren keinen offensichtlichen Beweis ihrer Abenteuer; oft sind sie Kinder, denen niemand glaubt, und die mit der Zeit den Weg auf die "andere Seite" verlernen. Dies ist eine klassische Domäne der Fantasy; die Science Fiction erzielt ähnliche Effekte mittels Zeitreisen oder Paralleluniversen.

Die dritte Kategorie – und dies ist die natürliche Domäne der *supernatural fiction* oder Phantastik im engeren Sinn – führt diese Situation noch einen Schritt weiter: Beide Welten durchdringen sich und färben aufeinander ab; Clute nennt diese Schnittmenge *crosshatch*, "[where] two or more worlds may simultaneously inhabit the same territory", und den Wald aus Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* als traditionsreiches Beispiel.¹¹²

Der Effekt, an dem die meisten Vertreter dieser Konfiguration interessiert sind, ist jedoch der des Schreckens oder zumindest der Irritation – es ist diese Schnittmenge, die Roger Caillois als "Riß", als ein "Ärgernis" bezeichnete¹¹³ – und meist ist es auch nichts Gutes, was von "drüben" zu uns kommt: Lovecrafts extradimensionale Monstren, die sich zwischen den Winkeln alter Häuser oder den Falten der Raumzeit selbst verbergen, seien als Paradebeispiel genannt.

¹¹⁰ Cf. J.M. Barrie, H.P. Lovecraft, Michael Ende, James Branch Cabell.

¹¹¹ Cf. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Princeton University Press, 1973, 245f. Sofern das "Elixier" überhaupt von Dritten wahrgenommen wird, stellt es sich meist als ein gewöhnlicher Gegenstand dar.

¹¹² John Clute, "Crosshatch", in *The Encyclopedia of Fantasy*, 237.

¹¹³ Roger Caillois, "Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fiction", in Rein A. Zondergeld ed., *Phaïcon 1*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1974, 45. Die gerne zitierte Vokabel des Originaltexts für "Ärgernis" lautet "scandale." Cf. Caillois, *De la Féerie à la Science-fiction: Préface à l'Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, 8.

Das Stichwort der "Verborgenheit" kann tatsächlich als Prinzip dieser Geschichten gesehen werden, in denen es immer um die Enthüllung einer wahrhaftigeren Wirklichkeit geht; gemäß der von Freud herausgearbeiteten Etymologie, "das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist", wenn "die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben".¹¹⁴ Solche Geschichten spielen also mit der der Angst, so Caillois, "die so sorgfältig festgestellte und durch die methodische Untersuchung und die experimentelle Wissenschaft bewiesene Ordnung der Welt dem Angriff der unversöhnlichen, nächtlichen und dämonischen Mächte ausgesetzt zu sehen"¹¹⁵ – wodurch sich auch der oft attestierte anti-aufklärerische oder sogar reaktionäre Charakter der Phantastik als Genre des Unaufklärlichen begründet.¹¹⁶

Man sieht schon, daß die Vermischung zweier Wirklichkeiten alleine nicht ausreicht, einen unheimlichen Effekt zu erzeugen. Daß es Dämonen sind, die an die Pforten der Wirklichkeit klopfen (und nicht Kätzchen oder Versicherungsvertreter), spielt eine ebenso wichtige Rolle, und ist letztlich eine vergleichbar arbiträre Prämisse wie die notorische Feindseligkeit der Aliens in den Science-Fiction-Filmen des Kalten Krieges. In beiden Fällen geht es um eine Angst vor dem Invasiven, die noch der *Gothic novel* geschuldet sein mag; weniger vor einem Kontakt mit dem "Anderen", als dem Über- und besonders dem *Widernatürlichen*, wie es sich einst in Bram Stokers *Dracula* manifestierte.¹¹⁷ Diese Verteufelung der Anderswelt geschieht also wohlkalkuliert; sie ist keineswegs eine Zwangsläufigkeit, wie Caillois glauben machen will.

Nicht nur Kinder finden nicht *zwangsläufig* etwas Schlimmes daran, auf einem Bahnsteig durch eine Mauer zu spazieren und sich auf einem zuvor unsichtbaren Gleis wiederzufinden; auch auf dem Erwachsenenmarkt, etwa in der sich zunehmender Beliebtheit erfreuenden *urban fantasy*, wurde unsere Welt die letzten Jahre zum Tummelplatz magischer, außerirdischer oder zeitreisender Wesen. Da diese Durchdringung immer "öffentlicher" stattfindet, vollzieht sie sich meist unter dem Schutzmantel einer Konspiration, und nur die Hauptpersonen verfügen über spezielle Gaben der Wahrnehmung oder gehören einem

¹¹⁴ Sigmund Freud, "Das Unheimliche", in ders., *Gesammelte Werke, Zwölfter Band*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1978, 254 und 258.

¹¹⁵ Caillois, "Das Bild des Phantastischen", 80.

¹¹⁶ Cf. Lars Gustafsson, "Über das Phantastische in der Literatur", in ders., *Utopien*, Frankfurt a.M.: Ullstein, 1985; cf. I.4.4.

¹¹⁷ Tatsächlich vereinen sich in Stokers Vampirgestalt Motive des Unnatürlichen und Unheiligen mit sexuellen und sogar konterkolonialen Berührungängsten; der verderbte Verführer in seinem Sarg voller Muttererde stellt eine unübertroffen ganzheitliche Transgression dar.

exklusiven Kreis von Eingeweihten an, die in diesem Niemandsland der entwirklichten Wirklichkeit operieren: Nur so können beide Welten im Equilibrium gehalten werden, ohne daß sie ihren Reiz verlieren, oder der Leser sich fragen muß, wie es sein kann, daß das Weiße Haus schon lange von Vampiren übernommen wurde, ohne daß wir je davon erfuhren.¹¹⁸

Klassische Phantastik konzentriert sich auf die Ausarbeitung der Divergenz und deren fatale Folgen, ohne eine Auflösung, besonders nicht eine glückliche, zuzulassen.¹¹⁹ Nicht ohne Grund blüht das Genre in Kurzgeschichten: Nach einem initialen Schock stellt sich fast immer ein Gewöhnungseffekt ein, und es gibt fast keinen Roman, der den engen Kriterien Caillois' oder Todorovs gerecht würde.¹²⁰ Die neue "Heimlichkeit" der oben erwähnten Szenarien rührt also von ihrem Gewöhnungseffekt, der Banalität des Schreckens, sobald dieser permanent wird, und auch der oft unterschätzten Anpassungsgabe des Tieres Mensch: der Fähigkeit des Helden, beider Welten Herr zu werden.¹²¹

I.2.3 Heldenreise und Weltheilung

*The world is grey, the mountains old,
The forge's fire is ashen-cold;
No harp is wrung, no hammer falls:
The darkness dwells in Durin's halls;
The shadow lies upon his tomb
In Moria, in Khazad-dûm.
But still the sunken stars appear
In dark and windless Mirrormere;
There lies his crown in water deep,
Till Durin wakes again from sleep.
– J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings**

Ein typischer Fantasytext, so die *Encyclopedia of Fantasy*, bedient sich des antiken und mittelalterlichen Motivs der Queste, entweder externalisiert (Odyssee), internalisiert (Bildungsroman) oder einer Mischung aus beidem;¹²² auch mag die bereiste Landschaft Spiegel der Psychomachia des Helden sein. Dieses Questenmotiv hat die Fantasy natürlich

¹¹⁸ Wenn niemand mehr das Fantastische wenigstens als fantastisch erkennt, die beschriebene Welt aber dennoch den Anspruch erhebt, als die unsere zu gelten, nähern wir uns einer Weltsicht, die in ihrer Nonchalance als bezeichnend für den magischen Realismus genannt wurde. Cf. Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, London: Routledge, 2004, 131.

¹¹⁹ Es sei denn, man sähe wie Caillois mit "einem unheilvollen Ereignis, das zum Tode, zum Verschwinden oder zur Verdammnis des Helden führt [...] die Ordnung der Welt wiederhergestellt." Cf. Caillois, "Das Bild des Phantastischen", 47f.

¹²⁰ Zu Todorovs Theorie des Phantastischen siehe I.4.1.

¹²¹ Cf. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 229. Zu Freuds Konzept des (Un)heimlichen siehe I.4.2.

¹²² Cf. John Clute, "Quest", in *The Encyclopedia of Fantasy*, 796; cf. "Fantasy", 338f, und Querverweise.

mit der Romanze gemein, die in ihrer Verlagerung der Betonung von externen auf internen Questen bereits einen ähnlichen Wandel wie die Schäferdichtung vollzog:

In dem Maße, wie die Hoffnung auf die Verwirklichung des irdischen Paradieses schwindet, wird die Quest verinnerlicht zur Suche nach einem Paradies der Psyche in einem erneuerten Individuum.¹²³

Für die Fantasy ist die Ausgangslage der fantastischen Queste in jedem Falle eine Bedrohung für den Helden oder seine Welt; es folgt ein Moment der Erkenntnis, in dem der Held seine vorgesehene Funktion im Lauf der Dinge annimmt und sich auf die Reise begibt; schließlich führt er eine Wandlung herbei, die ihn oder die Welt der benötigten Heilung zuführt. Diese glückliche Wendung, von Tolkien als *eucatastrophe* bezeichnet, ist maßgeblich für die Fantasy und genau das, was die *supernatural fiction* dem Leser vorenthält.¹²⁴

Im wesentlichen deckt sich dieses Schema mit der Reise des Helden, wie Campbell sie (sehr viel detaillierter) gezeichnet hat: Der Held wird "gerufen"; bricht, oft nach einer Phase des Widerstands, auf – "into the woods", wie es häufig heißt – stellt sich im Rahmen einer Nachtseefahrt oder im "Bauch des Wals" seinen inneren Ängsten, Begierden und Gegnern (integriert also die verschiedenen Aspekte seiner Persönlichkeit); um am Ende schließlich das "Elixier", die benötigte Heilung, mit sich zurückzubringen. Dabei muß er jedoch allzuoft feststellen, daß er nicht mehr zu seinem alten Leben zurückkehren kann – so wie es Frodo (oder auch Siddhartha Gautama) ergeht.¹²⁵

Von besonderem Interesse für diese Arbeit ist hierbei ein zentrales Konzept, das die Fantasy mit der Schäferdichtung gemein hat: *daß die Welt als solche überhaupt einer Heilung bedarf*. Die Krankheit, an der sie leidet, ist die des *Ausdünnens*, oder Verblässens, des Schwindens der Vitalität, des Abfallens von einer verlorenen, goldenen Zeit.¹²⁶

Dieses Konzept kann auf mehreren Ebenen operieren. Im einfachsten Fall kann der Autor selbst es sein, der sich seine zweite Wirklichkeit erschafft, weil ihm die primäre

¹²³ Cf. Dieter Schulz, *Suche und Abenteuer: Die "Quest" in der englischen und amerikanischen Erzählkunst der Romantik*, Heidelberg: Carl Winter, 1981, 15. Aufgrund des größeren Spielraums, die die fantastische Literatur ihren Autoren und diese wiederum ihren Protagonisten einräumen, scheidet sich die Frage nach der Hoffnung auf die Verwirklichung eines Paradieses, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt wird, jedoch stark an der jeweiligen Disposition des Autors und seines Subgenres.

¹²⁴ Tolkien, *On Fairy-Stories*, 68.

¹²⁵ Cf. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*. Vereinfachte man dieses Schema, entdeckte man natürlich die drei Phasen der Initiation, wie sie u.a. van Gennep beschreibt: Trennung – Übergang – Angliederung (Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago: University of Chicago Press, 1960). Schon aufgrund ihrer Nähe zum Mythos begegnen wir in der Fantasy häufig archetypischen Helden und Strukturen, und die Berührungspunkte zur Ethnographie, aber auch zur Psychoanalyse Jungs und zur abendländischen Mystik sind vielfältig.

¹²⁶ Cf. John Clute, "Thinning", in *The Encyclopedia of Fantasy*, 942 und Frenschkowski, "Leben wir in Mittelerte?", 252f.

Wirklichkeit als Greuel erscheint. Dann kann diese Insuffizienz auch von seinen Protagonisten empfunden werden, die also ausschwärmen, nach verloren Zeiten, Orten oder Liebschaften zu suchen. Und schließlich kann deren Krankheit *an* der Welt zur Krankheit *der* Welt selbst umgedeutet werden – und all dies mag wiederum Teil eines einzigen, großen Teufelskreises sein.

So setzt in Cabells *Music from Behind the Moon* der Dichter Madoc mit einer Feder aus den Schwingen Luzifers einen Dezimalpunkt ins Buch der Nornen, um die lunare Verbannung seiner geliebten Ettarre von 725 auf 7.25 Jahre zu verkürzen – was freilich zur Folge hat, daß die pflichtbewußten Nornen alle bereits abgewickelten Jahrhunderte zurückspulen müssen. Auf ihre alten Tage mit keinem allzu guten Gedächtnis mehr gesegnet, gelingt es den Schicksalsschwestern jedoch in Folge nicht, die so heroischen jungen Tage der Welt noch einmal mit vergleichbarer Qualität abzuliefern: Wir leben also in der zweiten Auflage der Welt, die immer nur ein Abklatsch des Originals sein wird.¹²⁷

Das klassische Modell hierzu findet sich abermals bei Tolkien: Die gesamte Geschichte Ardas ist eine Geschichte endender Zeitalter – "the passing away of a higher and more intense reality"¹²⁸ – und *Der Herr der Ringe* in Tolkiens Vorstellung somit ein Buch über die Vergänglichkeit des Lebens und dem Wunsch nach Unsterblichkeit.¹²⁹ So schafft er seinen eigenen Dekadenzmythos sich verkürzender Zeitalter, die immer blasserer Abglanz der bereits vergangenen sind: Gandalf, die Elben, alle lenkenden guten Geister Mittelirdes verlassen die Welt, und die Menschen darin sind sich selbst überlassen.¹³⁰ Diesem Verfall – der Natur, des Körpers, der Werte, der Welt – "the increase of entropy, which ages the world"¹³¹ – stellen sich die Helden fantastischer Texte entgegen:

Fantasy tales can be described [...] as fables of recovery. [...] Although it is true most fantasy stories *finish* – and tend to end in a eucatastrophe – it is also true that the happy endings of much fantasy derive from the notion that this is a *restoration* – that before the written story started there was a diminishment. [...] The secondary world is almost constantly under some threat of lessening, a threat frequently accompanied by mourning and/or a sense of wrongness.¹³²

¹²⁷ James Branch Cabell, *The Music from Behind the Moon*, Robert M. McBride & Co, 1928. Ein Gedanke, der sich hier aufdrängt, ist der, daß die Enttäuschung, die der Versuch der Wiederholung fast jeden Erlebnisses meist mit sich bringt, eine fundamentale Wahrheit über die Funktionsweise unseres Sinnesapparats und unseres Gedächtnisses beinhalten mag.

¹²⁸ Clute, "Thinning", 942.

¹²⁹ Cf. J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Humphrey Carpenter ed., Glasgow, Harper Collins, 1995, 203, 267 und 284.

¹³⁰ Cf. Frenschkowski, "Das Dritte Zeitalter", 246.

¹³¹ Clute, "Thinning", 942.

¹³² *Ibid.*

Der Schäferdichtung wie auch der Fantasy ist die Grundannahme zu eigen, daß unsere Welt im Grunde inadäquat ist – unseren Bedürfnissen (oder selbst den Bedürfnissen einer "guten Geschichte") nicht angemessen. Die Schäferdichtung projiziert ihre Sehnsüchte auf den Mythos Arkadiens; die Fantasy – im einfachsten Fall – überträgt dasselbe Prinzip in die Sekundärwelt: Valinor oder Númenor verhalten sich zu Mittelerde wie Arkadien oder Avalon zur Erde, und sind ebenso wie diese stets davon bedroht, in den Fluten des Meeres, der Zeit oder des Vergessens zu versinken. So gesehen sind die Klagegesänge der Elben und Zwerge Tolkiens strukturell nichts anderes als die Elegien der Schäfer Vergils. Der entscheidende Unterschied jedoch ist, daß in der Fantasy Arkadien – zumindest für den Augenblick der Eukatastrophe – wiedererlangt werden kann.

Aus der Degeneration der Welt und ihrer Zeitalter bedingt sich auch die Richtung des "rückwärtsgewandten Blickes": Während die Science Fiction klassischerweise, wie Schiller sich das wünschte, von vornherein gen Elysion (oder Jerusalem) strebt, sucht die Fantasy zunächst nach Hintertürchen in den Garten – und sei es nur der Garten *nach* dem Fall. Gary Westfahl sagt zur Bedeutung des pastoralen Ideals für die Fantasy:

Pastoral should not be seen as a projection of youthful innocence and childish delights; its inhabitants understand, and perhaps recall, evil perfectly well, but dwell in an environment where they have chosen – or managed – to *remove* evil. This is not a child's world but an old man's world; its characteristic figure is a wise old man [...] who passes on his memory and knowledge to the younger men who will someday follow in his footsteps.

Pastoral is, therefore, not the *setting* of fantasy but rather the *goal* of fantasy, a world from which evil is finally banished, all tasks are accomplished, and necessary healing has occurred; and the 'happy endings' of virtually all fantasies constitute a brief but powerful evocation of a newfound pastoral world. As a realm without dramatic conflict, it is not a place where a narrative striving only for drama can long remain, which is why modern fantasies [...] often rush through their conclusions; but J.R.R. Tolkien's *The Lord of the Rings* interestingly lingers in this final stage, describing at length both the contented family life of Sam and the ongoing discontent of Frodo, and thus convey the bittersweet spirit of true pastoral, the satisfaction of hard-earned achievements and the regret of dreams left unfulfilled.¹³³

Dieses Verhältnis von Kind und altem Mann (oder Sam und Frodo), das Westfahl hier beschreibt, ist wiederum die *double attitude* Empsons: Erst der Alte weiß um die Vorzüge des Kindseins, kann dessen Ideal aber nicht mehr gerecht werden, denn es widerspricht den Erfordernissen des Heros, und er hat es aufgeben müssen, um seine Reise zu vollenden.

Das Kind und der kindliche Blick auf die Welt sind also sowohl für die pastorale als auch die fantastische Literatur (insbesondere der christlich geprägten Tradition) von großer Bedeutung, denn an der Gabe zur Unvernunft (und der daran geknüpften Unschuld) scheidet sich auch die Fähigkeit zur Akzeptanz des Fantastischen: Der Gedanke, daß allein den

¹³³ Westfahl, "Pastoral", 747f.

Kindern der Weg in eine andere Welt offensteht, oder sie doch einen privilegierten Zugang zur Sphäre des Übernatürlichen haben, zieht sich vom Matthäusevangelium bis zu Autoren wie Kenneth Grahame, James M. Barrie, oder C.S. Lewis.¹³⁴

1.3 Die Pansfigur zwischen Antike und Neuzeit

*Aujourd'hui ça et là, les gens boivent encore,
Et le feu du nectar fait toujours luire les trognes.
Mais les dieux ne répondent plus pour les ivrognes.
Bacchus est alcoolique, et le grand Pan est mort.*
– George Brassens, *Le Grand Pan*

Als eine der direkten Folgen der Vorstellung eines verlorenen Zeitalters sieht Clute "the sentimentalized Pan-worship engaged upon by the many Edwardian fantasists [...] who bemoaned the loss of childhood and the rise of suburbia."¹³⁵ Denn ebenso, wie Arkadien durch die Werke Sannazaros und Sidneys zur "standard expression for an idealized rural setting"¹³⁶ wurde, begann man Pan als archetypischen Verweis auf Arkadien zu sehen, und seine physische Ähnlichkeit mit dem gehörnten Gott, in dem Christen den Satan sahen, machte ihn in Folge nur noch attraktiver für *lifestyle fantasists* vom Schlage eines Oscar Wilde, Aubrey Beardsley oder Aleister Crowley.

His [Pan's] identification with both the seductive and frightening aspects of 'nature' made him an uniquely useful symbol in late-19th- and early-20th-century fantasy, his invocation as an ambiguous adversary [...] mapping out the changing relationship of town and country.¹³⁷

Die Beziehung zwischen Stadt und Land war längst aber auch ein Konflikt widerstreitender Weltbilder; Pan wurde zum Verkünder einer älteren Wahrheit, und sein oft propagierter Tod zur Metapher für die Vertreibung des Zaubers aus dieser Welt. Auch die Autoren der in dieser Arbeit behandelten Texte, insbesondere Cabell, nutzen Pan in dieser Weise, oder variieren das Motiv der Pansbegegnung für ihre Zwecke. Pans Ursprünge, sein "Tod" und seine literarische Wiederkehr sind daher Gegenstand der folgenden beiden Abschnitte.

¹³⁴ Barries Held ist, gerade im Kontext des nachfolgenden Kapitels, natürlich allein aufgrund seines (gern überlesenen) Nachnamens bemerkenswert; bei seinem ersten Auftreten in *The Little White Bird* (1902) spielt er noch eine Schilfrohrflöte und reitet auf einer Ziege durch Kensington Gardens.

¹³⁵ Clute, "Thinning", 942.

¹³⁶ Westfahl, "Pastoral", 747.

¹³⁷ Brian Stableford, "Pan", in *The Encyclopedia of Fantasy*, 743.

I.3.1 Aufstieg und Tod einer Gottheit

Die Karriere des arkadischen Hirtengottes Pan beginnt mit dem bemerkenswerten Sieg des athenischen Heers über die Perser bei der Schlacht von Marathon (490 v. Chr.). Laut Herodot erscheint Pan dem Läufer Pheidippides und zeigt sich erstaunt darüber, warum sich die Athener nicht schon früher an ihn gewandt hätten. Als "Erklärung" der Vision wird heute gern auf die mentalen Auswirkungen eines 250km langen Dauerlaufs verwiesen, das Ergebnis bleibt sich aber gleich: Die Athener siegten und holten die versäumten Reverenzen pflichtschuldig nach.¹³⁸

Pan wird unter ungeklärten Vaterschaftsverhältnissen denkbar kompliziert und abseits des Olymp ins griechische Pantheon integriert und oszilliert fortan zwischen Dionysos und seinen Satyrn in Geschlecht wie Gestalt; frühere Pansdarstellungen bilden ihn meistens als ziegenköpfig ab, und erst im Laufe der Jahrhunderte nimmt er menschlichere Gestalt an (die die Satyre schon immer besaßen), bewahrt sich aber Ziegenbeine und damit die von Platon beschriebene Zweiteilung eines "rauen" Unteren und "glatten" Oberen.¹³⁹

Pan schützt die Hirten und befruchtet schon mal ihre Herden. Er bringt seinen Schützlingen das Flötenspiel bei, mag es aber nicht, zur Mittagszeit davon gestört zu werden. Und sein Zorn konnte beträchtlich sein:

He was associated with another rustic phenomenon, the sudden madness which descends on a peaceful flock and sets goats and sheep racing over rocks and cliffs while the countryside echoes to their screams. They have been struck by Pan – quite literally panic-stricken, as were the Persians by his cry at Marathon.¹⁴⁰

Dieser Wunsch nach "Flucht ohne Woher und Wohin"¹⁴¹ bleibt seine gefürchtetste Waffe bis in die Erzählungen der Neuzeit – so E.M. Forster in "The Story of a Panic": "I had been afraid, not as a man, but as a beast."¹⁴² Wahnsinn galt als Geißel des Pan, und Pan verkörperte

¹³⁸ Zu den Geschehnissen um die Schlacht von Marathon und zeitgenössischen Interpretationen hierzu siehe u.a. John Boardman, *The Great God Pan: The Survival of an Image*, London: Thames and Hudson, 1997, 28 und Xaver Wassmann, *Der Tod des grossen Pan*, Küsnacht: Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie, 2003, 75f. Dem Läufer Pheidippides wird (wahrscheinlich fälschlicherweise) auch die Erfindung des Marathonlaufs zugeschrieben.

¹³⁹ Platon, "Kratylos", in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Berlin: Schneider, 1940, 574f. Siehe auch Wassmann, *Der Tod des grossen Pan*, 81; zur Evolution der Pansgestalt auch Boardman, *The Great God Pan*, 29f.

¹⁴⁰ Boardman, *The Great God Pan*, 35.

¹⁴¹ Aleida Assmann, "Pan, Paganismus und Jugendstil", in Hans-Joachim Zimmermann ed., *Antike Tradition und Neuere Philologien. Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von Rudolf Sühnel*, Heidelberg: Winter, 1984, 184.

¹⁴² E.M. Forster, "The Story of a Panic", in ders., *Collected Short Stories*, London: Sidgwick and Jackson, 1948, 8.

damit auch den "psychotischen Aspekt des Dionysoskultes, den schrecklichsten Abgrund des Dionysischen überhaupt."¹⁴³

Er fungiert als Liebespatron bei Cupido und Psyche (Apuleius) oder Daphnis und Chloe (Longos), aber auch als wilde, sexuelle Kraft, die auch die ein oder andere Nymphe auf dem Gewissen hat, die sich seinem Werben widersetzt: Echo wird von mit Irrsinn geschlagenen Hirten zerrissen (ihre Stimme alleine lebt fort), Syrinx läßt sich in ihrer Not in Schilf verwandeln und teilt Echos Schicksal als körperloser Klang, denn Pan schnitzt sich seine Flöte aus ihr.¹⁴⁴

Als "mythische Figur einer paradiesischen Landschaft"¹⁴⁵ gebietet er über Arkadien und die Projektionen streßgeplagter Römer, die es schon um 300 v. Chr. zurück zur Natur zieht, und wird so zur "Verkörperung eines friedlichen Naturgefühls."¹⁴⁶

Sein Name stammt wahrscheinlich von derselben Wurzel wie "Hirte" (*pa-on*, cf. lat. *pascere*, engl. *to pasture*), wurde aber, auch durch Platon, mit *pan*, der griechischen Bezeichnung für das Ganze, in Verbindung gebracht: "It was only in the Roman period that the false etymology of his name lent Pan the character of the God of All, a pantheistic figure"¹⁴⁷ – bis er in späten, nachchristlichen Darstellungen tatsächlich als eine die übrigen Olympier integrierende Gottesfigur auftritt.¹⁴⁸ Im Laufe dieses Prozesses mehrt sich auch die Verwendung seines Beinamens, des "Großen". Beides zusammengenommen, "verkörpert [er] das Erlebnis des Göttlichen in der Natur".¹⁴⁹

Wie kein anderer der hellenischen Götter wurde Pan zu einer Synekdoche der antiken Welt, und als solche gleichermaßen verehrt wie verteufelt. Außerdem kommt ihm die zweifelhafte Ehre zuteil, in Plutarch – ähnlich wie der christliche Gott in Nietzsche – einen populären Verkünder seines Todes gefunden zu haben, und man könnte ohne falsche Bescheidenheit behaupten, daß diese beiden Verkündigungen zu den markantesten Grenzsteinen der abendländischen Geschichte gehören.

Die Geschichte seines Todes lautet im wesentlichen wie folgt: Plutarch läßt in seinem *De defecto oraculorum* (ca. 100 n. Chr.) mehrere Diskutanten über die Sterblichkeit von

¹⁴³ Wassmann, *Der Tod des grossen Pan*, 157.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 137 und 143f.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 145.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 146.

¹⁴⁷ Boardman, *The Great God Pan*, 40. Zur Etymologie cf. *ibid.*, 26f, und Ingo W. Rath, *Wenn Pan gewährt ...*, Wien: Passagen Verlag, 1995, 163.

¹⁴⁸ Wassmann, *Der Tod des grossen Pan*, 164.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 191.

Göttern oder Dämonen streiten. Einer der Diskussionsteilnehmer bringt daraufhin ein Exempel an (über so viele Instanzen vermittelt und mit Beteuerungen der Aufrichtigkeit geschmückt, daß es wie ein Paradestück der Phantastik anmutet), in dem es nun heißt, daß der ägyptische Steuermann eines nach Rom fahrenden Schiffes während einer Flaute von einer geheimnisvollen Stimme den Auftrag erhielt, auf der Höhe von Palodes zu melden, *der Große Pan sei tot*. Seine Bedenken und auch die der Besatzung waren beträchtlich, und so überließ man es einem Gottesurteil, ob man dem Befehl der Geisterstimme gehorchen solle oder nicht,¹⁵⁰ als man der Aufforderung schließlich Folge leistete und die Nachricht über das Wasser rief, erhob sich von der Küste ein unheimliches Wehklagen, mit Ausrufen des Erstaunens gepaart. Als die Geschichte später das Ohr des Kaisers Tiberius erreichte, soll dieser sehr interessiert daran gewesen sein. Er bestellte den Steuermann und seine Gelehrten ein, und gemeinsam kam man zu dem Schluß, daß tatsächlich der Sohn des Hermes und der Penelope (eine der gängigen Abstammungsgeschichten Pans) gemeint gewesen sein müsse.¹⁵¹

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, die Frage zu beantworten, ob Plutarch mehr im Sinne hatte als eine exemplarische Gottestodgeschichte zu liefern, geschweige denn, die unzähligen Interpretationen dieser Sage abzuwägen.¹⁵² Festzuhalten ist jedoch, daß sie ebenso wie bei den unsichtbaren Einwohnern von Palodes ein großes Verwundern (und manchmal auch Wehklagen) in der Literaturgeschichte nach sich zog – vielleicht aufgrund des heiklen Topos, Pans ungebrochener Popularität, oder dessen sich gerade vollziehenden Funktionswandels im Abendland – und heute gar als eigener Typus von Volkssage gelten darf, die alle den Auftrag zur Vermittlung einer ominösen Todesnachricht zum Inhalt haben.¹⁵³

Die populärste Interpretation (neben der bereits bei Plutarch gelieferten Deutung) ist die Verbindung des Pantods mit Tod und Auferstehung Christi, und damit die Verkündung einer Zeitenwende: die Vertreibung der heidnischen Naturgewalten durch die neue Religion, und der Beginn eines radikalen Rezeptionswandels der alten.

¹⁵⁰ Man entschied, es von der Stärke des Windes abhängig zu machen. Der hier wiedergegebene Verlauf der Geschichte orientiert sich an Wassmann, *Der Tod des grossen Pan*, 168f.

¹⁵¹ Gemeint ist die Tochter des Dryops, nicht die Frau des Odysseus. Cf. Michael Grant und John Hazel, *Who's Who in Classical Mythology*, New York: Routledge, 2002, 185.

¹⁵² Cf. Wassmann, *Der Tod des grossen Pan*, 1-20. Wassmann arbeitet diese Interpretationen umfassend auf, von der Verballhornung eines der Mittelsmänner der Sage (von Seneca andernorts als 'stultus' bezeichnet) bis zur totalen Akzeptanz parapsychologischer Phänomene, was eine erwähnenswerte Schwäche seines sonst sehr ergiebigen Texts darstellt; cf. *ibid.*, 182 und 178.

¹⁵³ Wassmann, *Der Tod des grossen Pan*, 1.

Wassmann zeigt, wie der äußerlichen Angleichung von Pan und christlichem Teufel eine innere gerade innerhalb der Gnostiker vorausging, wie also ein positiv rezipierter, dem irdischen verbundener Geist unter den Bedingungen einer aufs Jenseitige ausgerichteten Religion zum *princeps huius mundi* verdammt wird¹⁵⁴ – um schließlich den "phänotypisch populärsten Teufel überhaupt", den "gehörnten, stinkenden, sexualisierten Schwanzträger" zu ergeben.¹⁵⁵

Dies ist nun genau der Pan – keine distinktive Entität mehr, sondern ein in unzählige Richtungen verweisender Signifikant – der ab dem späten neunzehnten Jahrhundert, zeitgleich mit der Gottestodverkündung Nietzsches, im Rahmen einer allgemeinen Begeisterung für Neopaganismus und "antirealistische Ästhetik" tausendgesichtig "die Künste heimgesucht hat";¹⁵⁶ bis er, als Galionsfigur des Verdrängten, des Hellenismus oder der Kräfte der Natur, abermals unterliegt: diesmal den "Erfahrungen der Moderne – von der bewußten Aneignung des Unbewußten, von der Relativierung der ethnozentrischen Perspektive und den als endlich erlebten natürlichen Ressourcen."¹⁵⁷

In der fantastischen Literatur aber, die sich von diesen Erfahrungen wenig betroffen zeigte oder in voller Absicht gegen sie wandte, lebte die Tradition fort, und mit ihr Pan in all seinen Erscheinungsformen, sei es als schalkhafte Naturverkörperung oder Verkünder der Unendlichkeit und Leere. Nachfolgend werden daher einige prominente Beispiele für Pans fortwährende Wiederkehr gegeben.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 431f.

¹⁵⁵ Peter Paul Schnierer, *Entdämonisierung und Verteufelung: Studien zur Darstellungs- und Funktionsgeschichte des Diabolischen in der englischen Literatur seit der Renaissance*, Tübingen: Niemeyer, 2005, 25.

¹⁵⁶ Assmann, "Pan, Paganismus und Jugendstil", 189 und 177.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 193.

I.3.2 Die Wiederkehr des Großen Pan

*O goat-foot God of Arcady!
This modern world is grey and old,
And what remains to us of thee?*
– Oscar Wilde, *Pan*

In Arthur Machens *The Great God Pan* (1894) führt der skrupellose Arzt Raymond eine Gehirnoperation an dem Straßenkind Mary durch, das sich ihm blind anvertraut. Er ist überzeugt, durch einen minimalen Eingriff die Mauern niederreißen zu können, die unsere Sinne davor bewahren, "the vast and monstrous deity of Nature"¹⁵⁸ zu schauen: "the ancients knew what lifting the veil means. They called it seeing the god Pan."¹⁵⁹ Die Operation, wenn man so will, gelingt: Mary verfällt dem Wahnsinn – und stirbt, nicht jedoch ohne (wie sich später erweist) dem Gott zuvor ein monströses Kind geboren zu haben.

Machens *Great God Pan* war für Lovecraft in Erzähltechnik wie Topik ein wichtiges Vorbild. Ebenso wie Shub-Niggurath und andere Wesenheiten des Necronomiconmythos verkörpert Machens Pan eine bestialische, primordiale Urgewalt, die die schutzspendende Ordnung der aufgeklärten Welt bald unverständlich, bald hämisch zerreißt.¹⁶⁰ Er verheißt die Drohung, daß all unsere Annahmen über die Wirklichkeit fundamental falsch sein könnten; wie Clarke, Zeuge von Dr. Raymonds Experiment, es ausdrückt: "There must be some explanation, some way out of the terror. Why, man, if such a case were possible, our earth would be a nightmare."¹⁶¹ Genau dieses Gefühl ist, was die *supernatural fiction* bewirken will, und Lovecraft Machen als Meister der "cosmic fear" feiern ließ.¹⁶²

Auch in Algernon Blackwoods *The Willows* (1907) wird die Natur zu einer dämonischen, wilden Kraft. Selbst wenn diese von *außerhalb* einzudringen scheint, so wie auch Lovecrafts Dämonen von den Sternen herab oder aus den Winkeln des Raums in unsere Welt brechen – die Weiden (oder was wir von ihnen wahrnehmen) also nicht von Haus aus "böse" sind – so wird sie doch zu einem Quell des Schreckens: Der Mensch sieht sich einer

¹⁵⁸ Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature", 423.

¹⁵⁹ Arthur Machen, *The Great God Pan*, Holicong: Wildside Press, 2003, 14f.

¹⁶⁰ S.T. Joshi und David E. Schultz legen nahe, daß Machen die Entmystifizierung der Welt tatsächlich bedauerte; cf. *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, New York: Hippocampus Press, 2001, 161. Lovecrafts Haltung dürfte hier eher gespalten gewesen sein: Zwar verehrte er Antike und Tradition, doch gerade der Gedanke der Degeneration, für den die "wilden" Gottheiten in seinen Erzählungen eintreten, löste jene Xenophobie aus, deretwegen sein Werk oft zurecht kritisiert wird.

¹⁶¹ Machen, *The Great God Pan*, 34.

¹⁶² Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature", 421. Zu Lovecrafts Konzept des Kosmischen siehe I.4.2 und II.1.2.

unverständlichen, bedrohlichen Gewalt ausgesetzt, die sich in seiner beziehungsweise *als* seine natürliche Umgebung manifestiert. Die beiden namenlosen Protagonisten, die während ihrer Kanadiertour durchs überflutete Donaudelta in einem endlosen Feld weidenbestandener Inseln stranden, werden zum Spielball einer panischen Macht, die sich in den Bäumen, dem Wind und dem Fluß zu erkennen gibt und ihre Opfer – anhand deren *Bewußtheit* – zu wittern vermag, und, begleitet von akustischen und visuellen Halluzinationen, kreischend danach trachtet, die dünngewordene Trennwand zwischen den Welten ganz niederzureißen.¹⁶³

Weitgehend positiv belegt ist die Rückkehr zum Archaischen bei Edward John Moreton Drax Plunkett, 18th Baron Dunsany. In *The Blessing of Pan* (1927) erzählt er die Geschichte des kleinen Dörfchens Wolding, dessen liebenswerter, aber hilfloser Priester Anwrel vergeblich versucht, seine Heimat vor dem erstarkenden Einfluß alter, heidnischer Mächte zu bewahren, welche als unheimliche Melodie aus den Wäldern locken. Bei seinen Nachforschungen stößt er auf den verrückten Perkin, der sich ebenfalls viele Sorgen macht:

"Does Pan ever trouble you?"

"Oh, yes," said the old man. "Him and hundreds more. The woods of the night are full of them. [...] Keep your illusions, man; keep your illusions. Why, many a time I can't sleep all night long for thinking of the futility of the planets going round and round as uselessly as ours through the empty bleakness of Space. [...]"

And they get you, they get you when you've nothing to keep them out, if they have to come from the far side of Neptune to do it."

"Neptune," said Anwrel. "You know something of Astronomy then."

"Oh, yes," said the old man. "I know lots of things. That's the trouble. I knew too much. And so one day all my illusions went."

"Couldn't you," said Anwrel wistfully and gently, "couldn't you get them back?"

"Not now," said the old man. "The woods of the night have sprouted up all over them."¹⁶⁴

Jedoch, so Perkin, gäbe es weitaus schlimmeres dort draußen als Pan, der immer freundlich zu den Menschen gewesen sei. Und bald wird klar, daß es dem unsichtbaren Flötenspieler mit seiner Herausforderung ernst ist; lange streiten er und Anwrel um das Seelenheil der Dörfler, bis Anwrel sich schließlich, auch seiner Schäfchen zuliebe, fügt.

Eine seit der Industrialisierung vergessene Ruhe senkt sich über das Dorf, das in einen seligen Donröschenschlaf fällt, geschützt von einer blühenden, lebendigen Natur. Mauern und Zäune und andere Symbole menschlicher Ordnung und Grenzen werden überwuchert. Die Welt der Dörfler endet wieder hinter dem nächsten Hügel. Reisende, die es zu lange nach Wolding verschlägt, scheinen Städte nach einiger Zeit nicht mehr zu "verstehen", und

¹⁶³ Von "The Willows" war Lovecraft nicht minder angetan; er bezeichnet die Geschichte einige Jahre später als "greatest weird tale ever written." Cf. H.P. Lovecraft, "Some Notes on a Nonentity", in ders., *Miscellaneous Writings*, S.T. Joshi ed., Sauk City: Arkham House, 1995, 563.

¹⁶⁴ Lord Dunsany, *The Blessing of Pan*, Holicong: Wildside Press, 2003, 170f.

allmählich beginnt Wolding von der Zeit selbst vergessen zu werden und aus dem Bewußtsein der Menschen zu dämmern. Niemand geht mehr dorthin, auch der Tod scheint seltener zu kommen; die Menschen werden wieder älter. In der Schule werden "nutzlose" Fächer wie Mathematik zugunsten bäuerlicher Lehren eingestellt, die den Menschen das Überleben ermöglichen. Das Geheimnis kommt wieder zu seinem Recht: Die Menschen hören auf, verstehen zu wollen, und bedienen sich des älteren Mittels der Verehrung. Nur Zigeuner reisen gelegentlich noch durch Wolding und bringen Neuigkeiten; über sie scheinen die Flötentöne wenig Macht zu haben.

And all that week the little eternal things were coming softly back; bindweed was climbing up to daylight above the tops of the hedges, weeds visited gardens and stayed unmolested with their more gorgeous kin, tiny plants found homes unproved in crevices amongst steps, tendrils exploring the air began to lean out across paths; moss heard the news and came quietly to chosen places, unnoticed and almost invisible, but dreaming of long long sojourn and quiet growth that should conquer all but the outlines of all whereon it seized; and ivy heard, and planned or hoped or trusted, for, while each small leaf is caring for nothing but to turn out to the sun, the deep core of the ivy that drives the sap to the tendrils dreams sullenly and alone of the overthrowing of cities.¹⁶⁵

Einen seiner bemerkenswertesten (und ambivalentesten) Auftritte hat Pan in Kenneth Grahames *Wind in the Willows* (1908), im Kapitel "The Piper at the Gates of Dawn"¹⁶⁶ – "a profoundly disturbing element in an otherwise charming rustic fable".¹⁶⁷

Den Ratterich und den Maulwurf schlägt es auf der Suche nach einem verlorenen Otterkind in der späten Nacht – "mystery once more held field and river"¹⁶⁸ – auf eine Insel im Fluß, wo sie einer fernen Melodie gewahr werden. "So beautiful and strange and new", sagt der Ratterich:

Since it was to end so soon, I almost wish I had never heard it. For it has roused a longing in me that is pain, and nothing seems worth while but just to hear that sound once more and go on listening to it for ever.¹⁶⁹

Eine seltsame Wandlung setzt ein. Die Freunde folgen der Melodie auf eine Wiese, die der Ratterich als "the place of my song-dream, the place the music played to me" erkennt, und er ruft aus: "Here, in this holy place, here if anywhere, surely we shall find Him!"

¹⁶⁵ *Ibid.*, 204.

¹⁶⁶ Grahame soll dieses Kapitel sehr spät noch in seinen Roman eingefügt haben (cf. Koppes, *The Child in Pastoral Myth*, 319). Fast sechzig Jahre später benannten Pink Floyd ihr erstes Album (1967) danach.

¹⁶⁷ Boardman, *The Great God Pan*, 20.

¹⁶⁸ Kenneth Grahame, *The Wind in the Willows*, Oxford: Oxford University Press, 1988, 74.

¹⁶⁹ *Ibid.*

Then suddenly the Mole felt a great Awe fall upon him, an awe that turned his muscles to water, bowed his head, and rooted his feet to the ground. It was no panic terror – indeed he felt wonderfully at peace and happy – but it was an awe that smote and held him and, without seeing, he knew it could only mean that some august Presence was very, very near.¹⁷⁰

Zitternd blickt er empor:

And then, in that utter clearness of the imminent dawn, while Nature, flushed with fullness of incredible colour, seemed to hold her breath for the event, he looked in the very eyes of the Friend and Helper. [...] 'Rat!' he found breath to whisper, shaking. 'Are you afraid?' 'Afraid?' murmured the Rat, his eyes shining with unutterable love. 'Afraid! Of HIM? O, never, never! And yet – and yet – O, Mole, I am afraid!' Then the two animals, crouching to the earth, bowed their heads and did worship.¹⁷¹

Zu Füßen Pans liegt der Babyotter, dessentwegen die beiden Freunde gekommen sind. Pan hat ihn beschützt und händigt ihn den beiden aus, damit sie ihn seiner Mutter zurückbringen können. Hinsichtlich seiner Funktion als Schutzgott in dieser Episode bemerkt Koppes:

In Mole's 'Dulce Donum,' the carollers had sung of the beasts' homage at the nativity of Christ; now Rat and Mole bow their heads and worship Pan. Like Mole's underground home, this ur-home in nature itself is defined mainly by its protection. [...] But just as the comforts of one's original, underground home cannot be enjoyed indefinitely if one is to have the adventure of living, this vision of the beauty of one's ur-home cannot be maintained if the adventure of living is to be a happy one.¹⁷²

Daher ist das letzte Geschenk, daß der Gott denen, die ihn erblicken, machen kann, das des Vergessens, da die Erinnerung der göttlichen Erfahrung sonst jede Hoffnung auf Glück vereiteln würde. "The song has died away into reed-talk", schließt der Ratterich.¹⁷³

Die Signifikanz dieser Szene geht weit über die reine Installation Pans als (Halb)gott der antropomorphen und ansonsten eher konservativ-christlichen Identifikationsfiguren Grahames hinaus. Es ist eine Hymne an die Natur, die das Flußufer zu einer Art Proto-Hobbingen werden läßt, und ein schwermütiger Wehgesang auf das, was uns verlorenging: eine Erinnerung, ein Zustand der Geborgenheit, der Sorglosigkeit, die man ablegen mußte.

Die Verwendung der Begriffe "awe" und "(panic) terror" zeigt exemplarisch auch die Ambivalenz Pans in diesem und den anderen Beispielen; dessen, was Burke "sacred horror"¹⁷⁴ oder Lewis "horror of holiness"¹⁷⁵ nannte. Denn durch seine Doppelrolle als Schutzgott der Natur *und* Inbegriff des Unendlichen wird die Pansbegegnung zur Erfahrung des Sublimen in

¹⁷⁰ *Ibid.*, 76.

¹⁷¹ *Ibid.*, 76f.

¹⁷² Koppes, *The Child in Pastoral Myth*, 320.

¹⁷³ Grahame, *The Wind in the Willows*, 79.

¹⁷⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of The Sublime and Beautiful*, Oxford: Oxford University Press, 1990, 78.

¹⁷⁵ C.S. Lewis, *Till We Have Faces*, New York: Harcourt, 1984, 54.

der Natur: "Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime."¹⁷⁶

Gefühle der Ehrfurcht und Angst, so auch Otto in seiner bekannten Definition, gehen häufig Hand in Hand als Teil des geheimnisvollen Etwas, das Menschen als "heilig" bezeichnen; angesichts Pans, dieser Personifizierung des *mysterium tremens et fascinans*, das gleichermaßen anzieht wie mit Angst erfüllt, ist Verehrung die einzige logische Reaktion für Ratterich und Maulwurf.¹⁷⁷

Die Wertung, die die Figur des Pan in fantastischen Texten erfährt, ist letztlich abhängig von der Wertung des Naturbegriffs einerseits und der des "Über"natürlichen andererseits, die diese Texte vollziehen. Für beides, Natur und Übernatur, kann Pan eintreten, und beides kann sich als segenspendend oder furchtbar für den erweisen, der sie erfährt. Insbesondere im Kontext der fantastischen Literatur wird Pan so zum Symbol des "offenbaren Geheimnis in der vermeintlich aufgeklärten Welt".¹⁷⁸

I.4 Die zerrissene Welt

*And now shall come a separation [...]
Between the dreams inside your head [...]
And those things which you believe to be outside your head
And the two shall war within you ...
– Jean-Claude van Itallie, *The Serpent**

Die Pastorale hat in ihrer Beschäftigung mit Konzepten des Weltalters, des verlorenen Anbeginns und der "Natur" der Dinge stets eine gewisse Nähe zur Metaphysik. Die fantastische Literatur rückt die Begegnung mit dem Übernatürlichen in den Mittelpunkt ihres Interesses, und stattet Menschen mit Fähigkeiten aus, die sie nie verloren, da bestenfalls in ihren Träumen besessen haben. In beiden Genres finden sich zahllose, teils diffuse Anspielungen auf halbvergessene Gottheiten, magische Praktiken und Grenzbereiche der menschlichen Erfahrung.

Daher sollen abschließend einige grundlegende Konzepte vertieft werden, die gewissermaßen im "kollektiven Unbewußten" der Geisteswissenschaften und der Kunst des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts operierten; einer Mischung, die

¹⁷⁶ Burke, *A Philosophical Enquiry* ..., 67.

¹⁷⁷ Cf. Rudolf Otto, *Das Heilige*, München: Biederstein, 1947. Siehe hierzu auch I.4.3.

¹⁷⁸ Hans Walter, *Pans Wiederkehr*, München: Piper, 1980, 106. Der Begriff des "offenbaren Geheimnis" als Manifestation des Göttlichen oder geheimen Wissens in der Natur oder der Kunst geht auf Goethe zurück.

maßgeblich für die Entwicklung fantastischer Literatur war und sie mit der Religionswissenschaft, der Ethnographie und dem Surrealismus verband. Besonders die französischen Strukturalisten, allen voran Roger Caillois, Durkheimschüler und Mitbegründer des *Collège de Sociologie*, haben hier einen wichtigen Beitrag geleistet.

I.4.1 Zur Theorie der Phantastik

Fürchtet euch nicht!
– Lukas 2,10

Roger Caillois hat seinen Aufsatz *L'image fantastique: de la féerie à la science-fiction* lange nach seinen "wilden Zeiten" am Collège geschrieben; dennoch merkt man ihm seine langjährige Beschäftigung mit dem Surrealen und der Soziologie des Sakralen noch deutlich an. Er sieht im Phantastischen "einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt", in dem

das Wunder zu einer verbotenen Aggression [wird], die bedrohlich wirkt, und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist.¹⁷⁹

Daran zeigt sich schon, daß "die phantastische Erzählung [...] nur entstehen [konnte], nachdem die wissenschaftliche Auffassung einer zwangsläufig rationalen Ordnung der Dinge sich durchgesetzt hatte".¹⁸⁰

Sie [übernatürliche Schauergeschichten] bringen die Spannung zum Ausdruck zwischen dem, was der Mensch kann, und dem, was er können möchte: durch die Lüfte fliegen oder die Sterne erreichen. Immer ist es der Konflikt zwischen dem, was er weiß, und dem ihm zu wissen Verbotenen.¹⁸¹

Daß dieser Konflikt nicht auflösbar ist, respektive "das Wunder Angst hervorrufen mußte", es "unzulässig und erschreckend" geworden war,¹⁸² ist aber, wie bereits erwähnt, vor allem eine formale Eigenheit der phantastischen Erzählung, deren Ziel die Verstörung des Lesers ist, und deren Erfolg stark vom Können des Autors abhängt – weswegen die Heimsuchung Hobbingens durch die Nazgûl (nach Caillois nicht mehr als ein Märchen) die meisten Leser

¹⁷⁹ Caillois, "Das Bild des Phantastischen", 45f.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 48.

¹⁸¹ *Ibid.*, 81.

¹⁸² *Ibid.*, 48.

auch mehr mitnehmen dürfte als beispielsweise Stephen Kings besessene Wäschemangel¹⁸³ (immerhin ein fantastischer Einbruch in die Wirklichkeit).

Andere Autoren haben daher versucht, von vornherein den intendierten oder gar den tatsächlichen Leser zum Kriterium der Phantastik zu machen. So H.P. Lovecraft in "Supernatural Horror in Literature":

Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation. [...] Therefore we must judge a weird tale not by the author's intent, or by the mere mechanics of the plot; but by the emotional level which it attains at its least mundane point. [...] The one test of the really weird is simply this – whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers.¹⁸⁴

Die moderne Kategorie des Horror (die auch Geschichten "profaner" Schrecknisse mit einschließt) ist eine direkte Folge dieser (Über)betonung der emotionalen Leserreaktion. Gegen einen solchen Ansatz richtet sich Tzvetan Todorov in seiner einflußreichen Theorie des Phantastischen:

The sentiment of fear or perplexity is often invoked by theoreticians of the fantastic [...]. Caillouis, too, proposes as a 'touchstone of the fantastic [...] the impression of irreducible strangeness.'

It is surprising to find such judgments offered by serious critics. If we take their declarations literally – that the sentiment of fear must occur in the reader – we should have to conclude that a work's genre depends on the *sang-froid* of its reader. Nor does the determination of the sentiment of fear in the *characters* offer a better opportunity to delimit the genre. In the first place, fairy tales can be stories of fear, as in the case of Perrault [...]. Moreover, there are certain fantastic narratives from which all terror is absent [...]. Fear is often linked to the fantastic, but it is not a necessary condition of the genre.¹⁸⁵

Statt dessen fordert er von einem phantastischen Text die gezielte *Verunsicherung* des Lesers ein:

The fantastic requires the fulfillment of three conditions. First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character [...]. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as 'poetic' interpretations.¹⁸⁶

Das "rein" Phantastische okkupiert laut Todorov dann genau die gedachte Trennlinie zwischen den Reichen des Wunderbaren ('marvellous') und des Gewöhnlichen ('uncanny'¹⁸⁷) –

¹⁸³ Stephen King, *The Mangler*, 1972.

¹⁸⁴ Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature", 368.

¹⁸⁵ Tzvetan Todorov, *The Fantastic*, London: The Press of Case Western Reserve University, 1973, 35.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 33. Die systematische Verunsicherung des Lesers deckt sich mit Freuds Satz vom "betrügerischen" Autor (s. I.4.4). Die Ablehnung allegorischer Lesarten ist beinahe ein Allgemeinplatz, der auch von zahlreichen Autoren der Fantasy, z.B. Tolkien, wiederholt betont wurde.

¹⁸⁷ Eine unglücklich gewählte Bezeichnung, die aussagen soll, daß das vermeintlich Übernatürliche zwar einen unheimlichen Eindruck hinterläßt, aber wegerklärt werden kann.

er benutzt also weitgehend dasselbe Modell zweier überlappender Ereignissphären oder Welten, wie es auch Caillois benutzt hat, angereichert mit der Forderung nach Unentscheidbarkeit.¹⁸⁸

Genau diese Forderung greift Stanislaw Lem wiederum an:

Laut Caillois, sagt Todorov höhnisch, ist die Gattungszugehörigkeit eines Werkes vom Grad der Nervenstärke seiner Leser abhängig. Erschrickt der Leser, so haben wir es mit dem Unheimlich-Phantastischen zu tun; bewahrt er kaltes Blut, so gehört das Werk einer anderen Gattung an. [...]

Warum eigentlich ist die Nervenstärke eines Lesers [...] kategoriell etwas anderes als die Unschlüssigkeit des Lesers, die Todorov zum Prüfstein *seiner* Theorie des Phantastischen macht?¹⁸⁹

Lem hat Recht; sie ist nicht nur kategoriell nichts anderes, sie ist sogar grundlegend mit ihr verbunden.

I.4.2 Ursprünge des Unheimlichen

I ceased to hope – because I understood
– H.P. Lovecraft, *Fungi from Yuggoth: A Memory*

In seinem Aufsatz "Was ist Metaphysik?" unterscheidet Martin Heidegger zwischen "Furcht" und "Angst", wobei sich "Furcht" auf bestimmte und "Angst" auf unbestimmte, ja unbestimmbare Dinge bezieht¹⁹⁰ – dieselbe Unterscheidung, die schon Lovecraft vornahm, als er seine "literature of cosmic fear [...], the true weird tale [...] of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces" mit der "literature of mere physical fear and the mundanely gruesome" kontrastierte.¹⁹¹

Wenn sich "Angst" nun aber auf das Unbekannte und Unbegreifliche richtet, kann man fragen, wie Phantastik es schafft, sie zu evozieren. Was genau beschreibt dieses Gefühl? "In der Angst – sagen wir – 'ist es einem unheimlich'."¹⁹²

¹⁸⁸ Die Verpflichtung der Phantastik auf eine eindimensionale Trennlinie macht das Modell auch angreifbar gegenüber dem Vorwurf, das Genre auf eine Handvoll Kurzgeschichten und kaum mehr als einen Roman – Henry James' *Turn of the Screw* – zu reduzieren.

¹⁸⁹ Stanislaw Lem, "Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen", in Rein A. Zondergeld ed., *Phaïcon 1*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1974, 114.

¹⁹⁰ Martin Heidegger, "Was ist Metaphysik?", Bonn: Friedrich Cohen, 1929, 16.

¹⁹¹ Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature", 368. Auch hieran läßt sich eine wirksame Unterscheidung zwischen der *supernatural fiction* und ihrer "trivialen Spielart", der Horrorliteratur, festmachen, deren Schauer sich aus dem Brutalen, Makabren und Exkrementalen speist und auch ohne übernatürliche Elemente auskommt. Cf. Frenschkowski, "Ist Phantastik postreligiös?", 7.

¹⁹² Heidegger, "Was ist Metaphysik?", 16.

Tatsächlich drängt sich hier Freuds Wort vom "Unheimlichen" auf, das mit seiner Vorsilbe Un-, der "Marke der Verdrängung", als Negation sowohl des *Heimischen* als auch des *Heimlichen* operiert, also das Nicht-Vertraute, Fremde offenlegt.¹⁹³ Dieser Effekt trete immer dann ein, "wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen."¹⁹⁴

Als "primitiv" galten Freud – wie den meisten seiner Zeitgenossen – die magischen Riten und Praktiken der sogenannten "Naturvölker",¹⁹⁵ die den westlichen Kulturen allzuoft als Spiegel ihrer selbst dienen mußten. In einem naiv evolutionistisch geprägten Denken glaubte man in ihnen den Entwicklungsstand der eigenen Kultur, wie sie vor Tausenden von Jahren gewesen sein mußte, wiederzuentdecken, und die "primitiven Überzeugungen" bezeichneten die magischen Praktiken, mit denen der ängstliche "Wilde" Einfluß auf sein Schicksal zu nehmen versuchte. Magie galt als faszinierende Vorstufe zur westlichen Religion, und das Totem und das Tabu aus dem Titel von Freuds bekanntem Werk wurden bald zu Modebegriffen.

Caillois definiert das polynesisches *tabu* als "etwas Gesegnetes oder Verfluchtes, das sich dem alltäglichen Leben entzieht"; es unterscheidet also nicht zwischen dem "Respekt vor der Heiligkeit" oder der "Furcht vor Verunreinigung". Es ähnelt damit dem griechischen *hoios* beziehungsweise dem lateinischen *sacer*, die gleichermaßen etwas Erhabenes, Heiliges, wie etwas Gefährliches, Verfluchtes bedeuten können.¹⁹⁶

Bald begann die Anthropologie, besonders die experimentierfreudige französische Schule, ein "Hafen für nicht-integrierte Individuen"¹⁹⁷ (die meisten davon Durkheim-Schüler), die bei "den Anderen" gefundenen Konzepte auf die eigene Kultur zurückzuübertragen, und diese nach ihren Vorstellungen von *tabu* oder *mana* (der allen Dingen innewohnenden Kraft) zu durchforsten.

¹⁹³ Freud, "Das Unheimliche", 254-259. Bereits Burke stellte fest: "To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary." Cf. Burke, *A Philosophical Enquiry* ..., 54.

¹⁹⁴ Freud, "Das Unheimliche", 263.

¹⁹⁵ An diesem Begriff rächt sich die eingangs besprochene Vorstellung der allmählichen Abkehr von einer einstigen Ursprünglichkeit: Indem man annahm, daß diese Volksgruppen noch genauso lebten wie vor Jahrtausenden, sprach man ihnen auch jedwede Form kultureller und intellektueller Evolution (der "positiven Nebeneffekte" des Sündenfalls also) ab und reihte sie ein in Begriffspaare von Natur – Kultur, kindlich – erwachsen, einfach – komplex, abergläubisch – aufgeklärt usw.

¹⁹⁶ Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*, München: Carl Hanser Verlag 1988, 42f. Cf. Moebius, Stephan, *Die Zauberlehrlinge: Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie (1937-1939)*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2006, 135-49.

¹⁹⁷ Moebius, *Die Zauberlehrlinge*, 134.

Für Michel Leiris, Mitbegründer des *Collège*, sind auf der Suche nach der persönlichen Vorstellung vom Heiligen "von allen uns zur Verfügung stehenden Materialien [...] die aus dem Nebel der Kindheit hervorgezogenen Elemente wahrscheinlich noch die unverfälschtesten"¹⁹⁸ – und so blickt er in "Das Heilige im Alltagsleben" auf seine eigene Kindheit zurück und entdeckt:

Etwas Glorreiches, Ehrwürdiges wie die väterlichen Attribute oder das große Felsenhaus. Etwas Ungewöhnliches wie die Ausstattung des Jockeys oder bestimmte Wörter mit exotischem Klang. Etwas Gefährliches wie die glühenden Kohlen oder das von Strolchen unsicher gemachte Buschland. Etwas zwiespältiges wie die Hustenanfälle, die einen peinigen und gleichzeitig zum Helden einer Tragödie erheben. Etwas Verbotenes wie der Salon, in dem die Erwachsenen ihre Rituale vollzogen. Etwas Geheimes wie die Zusammenkünfte im Gestank des Aborts. Etwas Schwindelerregendes wie der Sprung galoppierender Pferde oder die immer wieder doppelbödigen, bodenlosen Baukästen der Sprache. Etwas, das für mich [...] auf die ein oder andere Weise vom Übernatürlichen geprägt ist.¹⁹⁹

Gerade sein Beispiel vom "Heizofen, an dem man sich verbrennen kann, obwohl er eigentlich der Schutzgeist des Hauses ist",²⁰⁰ bringt anschaulich die Ambivalenz zum Ausdruck, die das Heilige in den Augen des *Collège de Sociologie* ausmachte.

1.4.3 Die Ambivalenz des Heiligen

Et inhorresco et inardesco
– Augustinus, *Confessiones* XI 9.11

Auch am Collège befaßte man sich mit dem Phänomen, das im zweiten Teil dieser Einleitung als das Ausdünnen der Welt bezeichnet wurde. Das Schwinden unseres Zugangs zum Heiligen, der Wandel von der Kult- zur Schriftreligion, spiegle sich wider im Zurücktreten des *sacer*, des tatsächlich in der Welt verortbaren Heiligen, zugunsten des *sanctus*, des Geheiligt-Seins, der bloßen Eigenschaft also, die zur sicheren Interaktion mit dem Heiligen befähigt. Ausgestattet mit einigen romantischen Vorurteilen und enttäuscht von der heimischen Bourgeoisie, zog man aus, bei den "Anderen" die ungezügelte, rauschhafte Urkraft schamanischer Erfahrung und orgiastischer Kulte zu finden, wo zuhause nur die "Religion der Buchhalters" auf einen wartete.²⁰¹

¹⁹⁸ Michel Leiris, "Das Heilige im Alltagsleben", in ders., *Die eigene und die fremde Kultur*, Frankfurt a.M.: Syndikat, 1979, 228.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 237f.

²⁰⁰ *Ibid.* 237. .

Über den bereits erwähnten Umstand, daß *sacer* nun aber sowohl "heilig" als auch "verflucht" heißen kann, gelangte man außerdem schnell zu der Einsicht, daß man das Heilige beziehungsweise Sakrale selbst wiederum in zwei widerstrebende Pole teilen müßte:

Für Caillois gehört [...] das Sakrale zu einer Ordnung der Dinge, die aus einer Zweiteilung der Welt und Gesellschaft mittels Klassifikationen hervorgeht, deren binäre Strukturierungsprozesse selbst das Sakrale in seiner Aufteilung in ein reines und unreines Sakrales erfassen.²⁰²

Diese Aufteilung in "unrein" und "rein" pflanzte sich innerhalb des *Collèges* in den Begriffspaaren links – rechts, niedrig – erhaben, orgiastisch – geregelt, transgressiv – konstituierend, dionysisch – appolinisch usw. fort, wobei das *Collège* in allem, was es tat, meist hauptsächlich an der "linken", der verruchten Seite der Dinge interessiert war; derjenigen "Dinge und Bereiche, mit deren Exklusion sich in den Augen des *Collège* Gesellschaften für gewöhnlich ihrer Ordnung versichern."²⁰³ Hieraus ergab sich zwangsläufig auch die gesplante Rezeption des Sakralen, einerseits affirmativ, andererseits ablehnend:

Die Ambivalenz von 'sakralen' Erscheinungen ist dafür verantwortlich, daß dem Sakralen einerseits mit Begehren oder Sehnsucht und andererseits mit Furcht oder Angst begegnet wird.²⁰⁴

Caillois wählte den eingangs zitierten Satz des Augustinus, um die Doppelnatur der Begegnung mit dem Heiligen zu verdeutlichen. Er paraphrasiert Augustinus:

Sein Schrecken rühre daher [...], daß er sich des absoluten Unterschiedes bewußt werde, der sein Wesen vom Wesen des Heiligen trenne, seine Inbrunst dagegen erwachse daraus, daß er sich seiner tiefen Übereinstimmung mit ihm bewußt sei.²⁰⁵

Dieses Element des Unterschieds schlägt sich auch in Ottos *mysterium* nieder:

Das religiös Mysteriöse [...] ist [...] das 'Ganz-andere' [...], das Fremde und Befremdende, das aus dem Bereiche des Gewohnten Verstandenen und Vertrauten und darum 'Heimlichen' überhaupt

²⁰¹ Man vermutete diese Verschiebung in allen Lebensbereichen. So sieht Caillois in seiner Theorie des Spiels unsere Gesellschaft von den rationalen Prinzipien des Wettstreits und der Chance (dem Glücksspiel) geprägt, während die Stammesgesellschaften sich über die lebendigen Kräfte des Schauspiels und Taumels, des schwindelnden Rauschs der Sinne, definierten. "Moses Zorn beim Anblick des orgiastischen Tanzes ums Goldene Kalb fängt diesen Gegensatz mit der Prägnanz der Urszene ein." Cf. Jan Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, München: C.H. Beck, 2000, 162 (die "Religion des Buchhalters" ist eine Anspielung auf Alfred Lorenzer). Für eine ausführlichere Darstellung dieser Prozesse cf. Moebius, *Die Zauberlehrlinge*, 138f.

²⁰² Moebius, *Die Zauberlehrlinge*, 148. Moebius zieht den Begriff des "Sakralen" aufgrund seiner ambivalenteren Konnotation vor.

²⁰³ *Ibid.*, 136.

²⁰⁴ *Ibid.*, 146. Wenn man Ottos Auffassung vom Heiligen als dem "Ganz-Anderen" teilt, so müßte es sich hierbei präziser gesprochen um *Angst* (im Sinne Heideggers) handeln; also Angst vor dem Unverständlichen. Cf. Otto, *Das Heilige*, 29.

²⁰⁵ Caillois, *Der Mensch und das Heilige*, 45.

Herausfallende und zu ihm in Gegensatz sich setzende und darum das Gemüt mit starrem Erstaunen Erfüllende.²⁰⁶

Als Beispiel für das Moment des daraus erwachenden *tremendum*, des "Gottes-schreckens", wählt Otto die *deîma panikón* – eben jenen panischen Schrecken, von dem die Griechen zu berichten wußten. Forsters Satz ("afraid not as a man, but as a beast") spiegelt sich wider in Ottos Wort vom "Kreaturgefühl".²⁰⁷

I.4.4 Das manifeste Mysterium

Wir haben die Kunst, damit wir nicht
an der Wahrheit zu Grunde gehen.
– Friedrich Nietzsche, *Nachlaß*

Sofern es nun Anspruch der fantastischen Literatur ist, die Begegnung mit dem Übernatürlichen "realistisch" abzubilden – was gerade für den "erfolgreichen" Effekt einer übernatürlichen Erzählung (im Sinne Lovecrafts oder Todorovs) unabdingbar wäre, deren Autor uns "betrügt [...], indem er uns die gemeine Wirklichkeit verspricht und dann doch über diese hinausgeht"²⁰⁸ – so macht die Übertragung "realer" sakralsoziologischer Modelle auf die Literaturwissenschaft durchaus Sinn.

Offen blieb dabei bis jetzt die Frage, woher dieses gesteigerte Interesse am Überweltlichen im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert rührte, in dem Nietzsche nach Dionysos und Crowley nach Pan rief, sich Großteile der britischen Intelligenz in Geheimgesellschaften organisierte, und Magie und Literatur sich wie seit der Renaissance nicht mehr gegenseitig befruchteten.

Natürlich wird diese Frage hier nicht endgültig beantwortet werden können; einen maßgeblichen Anteil daran dürfte jedoch die sprichwörtlich gewordene "Entzauberung der Welt" durch die Wissenschaften gehabt haben, die Lovecraft in seinen Briefen häufig bedauerte – und daran geknüpft auch das Mißtrauen, ob sich die Wirklichkeit denn tatsächlich in der Sprache der Wissenschaft umfassend beschreiben ließe.²⁰⁹

²⁰⁶ Otto, *Das Heilige*, 29. Beide Modelle sind also nicht völlig symmetrisch: Bei Caillois ist das "Andere" gleichgesetzt mit der erschreckenden, "linken" Seite des Heiligen. Für Otto ist die Andersartigkeit grundlegende Eigenschaft beider Seiten.

²⁰⁷ *Ibid.*, 14. Cf. Forster, "The Story of a Panic", 8.

²⁰⁸ Freud, "Das Unheimliche", 265.

Phantastik, so das *Lexikon der phantastischen Literatur*, sei letztlich als "äußerste Konsequenz" der Aufklärung zu verstehen, da sie "das seit der Aufklärung nicht mehr erfüllte Bedürfnis nach Unerklärlichkeit in einer Welt, die dem Leser als erklärlich dargelegt wird, die er aber trotzdem nicht versteht" befriedige. Sie ermögliche "dem durch die Vernünftigkeit der Welt verwirrten Leser eine beruhigend verwirrende, mystische Welt", nachdem "die Aufklärung ihm [...] die Religion, diesen rettenden Sprung in die Nicht-Eindeutigkeit, genommen hat."²¹⁰

Gustafsson erhebt dieses Undurchsichtigkeitsprinzip zum Dogma: "das Phantastische in der Literatur besteht letztlich darin, die Welt als *undurchsichtig*, als der Vernunft prinzipiell unzugänglich" darzustellen.²¹¹ Damit wirkt sie anti-aufklärerisch, und ebnet eben den verdrängten, überwunden geglaubten Überzeugungen, von denen Freud sprach, den Weg zur Wiederkehr – und damit auch der Religion.

Auch Marco Frenschkowski stellt in seinem Aufsatz "Ist Phantastik Postreligiös?" die Frage nach der "Dynamik des Heiligen als kreativem Impuls an den Wurzeln imaginativer Literatur". "Imaginativ-phantastische Literatur", faßt er die zentrale These dieser Auffassung zusammen, "entstehe, wenn sich religiöse Fragestellungen, Erfahrungen und Themen unter den Rahmenbedingungen der Moderne – d.h. [...], 'nichtreligiös' – in Literatur umsetzen."²¹²

Das *sub contrario* – d.h., dem Profanen – verschleierte Heilige sei damit ursächlich für spezifische Spielformen fantastischer Literatur, und Ottos Differenzierung könne nun dazu dienen, die Spannbreite möglicher literarischer Umsetzungen zu beschreiben:

Als Mysterium tremendum [...] erzeugt das Heilige als anthropologisches Universale Literaturen des Unheimlichen, Monströsen, der Verunsicherung [...]. Als Mysterium fascinans [...] erzeugt das Heilige Literaturen des Staunens, der überwältigenden und befreienden Infragestellung vorgegebener Grenzen.²¹³

Die imaginative Literatur operiere somit als "trojanisches Pferd im Bollwerk der Moderne."²¹⁴

²⁰⁹ Populär gemacht wurde der Begriff der "Entzauberung" durch Max Weber in *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (*Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, 3 Bd., Tübingen: Mohr Siebeck, 1920, I 94). Einen ähnlichen Eindruck hinterließ auch Freud in "Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse" (in *Gesammelte Werke, Zwölfter Band*), als er von den drei großen "Kränkungen" des Menschen sprach und sich selbst dabei in eine Reihe mit Nikolaus Kopernikus und Charles Darwin stellte.

²¹⁰ Rein A. Zondergeld, Holger E. Wiedenstried eds., *Lexikon der phantastischen Literatur*, Stuttgart: Weitbrecht, 1998, 14.

²¹¹ Gustafsson, "Über das Phantastische in der Literatur", 17.

²¹² Frenschkowski, "Ist Phantastik postreligiös?", 37.

²¹³ *Ibid.*

I.4.5 Alle möglichen Welten

I do not write for children, but for the childlike.
– George MacDonald, *The Fantastic Imagination*

Zusammenfassend ließe sich sagen, daß das Spektrum des *Effekts* einer fantastischen Geschichte eine starke Analogie zu den möglichen Reaktionen auf die Erfahrung des Sakralen in einer säkularisierten Welt, vom Schrecken der Panserfahrung zum Auflodern des Augustinus, aufweist – also zwischen den Polen von Angst und Affirmation rangiert. Trifft sie dabei eine Wahl, gilt diese als genreentscheidend; Todorovs Unentscheidbarkeit betont hingegen vor allem ihr subversives Potential.

Roger Caillois ist vorrangig am Moment des 'tremendum' interessiert: der ungezügelten, Wirklichkeit dekonstruierenden Kraft des Schreckens. Das Moment des 'fascinans' scheint er sich nicht denken zu können, oder tut es als "Zerstreuung für Kinder" ab.²¹⁵ Dabei hat er völlig zurecht erkannt, daß das Wunderbare stets nur den Ungläubigen schreckt: ein Umstand, der sich auch im *unreliable narrator* der phantastischen Kurzgeschichte niederschlägt, welcher sich dem Einbruch des Außerweltlichen erst verwehrt und dann dem Wahnsinn verfällt.

Das ist die Botschaft der antiken Dramatiker genauso wie der Ethnographie [...]. Wer dem Dionysos in der von ihm geforderten Transgression des heiligen Rausches im rituellen Spiel nicht folgt, den schlägt er mit echtem Wahnsinn.²¹⁶

Gerade aus einem ethnologischen Blickwinkel heraus liegt die Vermutung nahe, daß es sich bei Caillois' Position vor allem um Ausdruck einer kulturhistorischen Entwicklung handelt. Köpping schlägt (mit Blick auf die Dynamik von Festen) einen Bogen von den antiken Dionysien zu den unreglementierten Exzessen der Neuzeit:

Durch die Ablehnung des Dionysischen im Heiligen, ist die Reformation sicherlich für den Verlust des Magischen, Spielerischen und Mysteriösen, also für jene Entzauberung der Welt, von der Max Weber sprach [...], genauso verantwortlich wie die sie vollendende Aufklärung, die ebenfalls alles Irrationale aus dem Öffentlichen, ja sogar die gesamte Religion aus dem Leben verbannen wollte.

²¹⁴ *Ibid.*, 38. Es scheint verlockend, an dieser Stelle anzumerken, daß ein Zusammenhang zwischen dem bevorzugten Effekt eines Autors und seinem eigenen Verhältnis zur Religion zu bestehen scheint: Unter den Autoren der *supernatural fiction* findet man viele, die der Religion ihrer Eltern auf die ein oder andere Weise den Rücken kehrten, wohingegen die konfliktfreieren Genres der Fantasy und Science Fiction einen großen Anteil gefestigter Christen zu beherbergen scheinen.

²¹⁵ Caillois, "Das Bild des Phantastischen", 51.

²¹⁶ Klaus-Peter Köpping, "Inszenierung und Transgression in Ritual und Theater: Grenzprobleme der performativen Ethnologie", in Bettina E. Schmidt, Mark Münzel eds., *Ethnologie und Inszenierung: Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg: Curupira, 1998, 75.

Vielleicht ist das, was Horkheimer und Adorno als die negative Dialektik der Aufklärung bezeichnet haben, jenes Gebären des Totalitarismus aus der Vernunft, die Rationalisierung der Welt ohne Charme, nichts als die Rache jenes Dionysos, der durch die Hintertür sich wieder dadurch Zutritt verschaffte, daß die Vernunft, nunmehr in der Französischen Revolution zur Gottheit erhoben, die Alpträume der blutigen Opferhekatomben gebär [...].²¹⁷

Die hier vertretene Sichtweise unternimmt den Versuch, Verwandtschaften statt Unterschiede zwischen den fantastischen Gattungen aufzuzeigen, und das heißt vor allem, die gesamte Spannbreite möglicher Formen der Auseinandersetzung mit dem Anderen und dem Außergewöhnlichen, welches in den pastoral geprägten Fantasien der desiderischen Literatur meist gleichbedeutend mit dem Verlorenen, eben dem Desiderat einer "ausgedünnten" Welt ist.

For in the fairy tales, side by side with the terrible figures, we find the immemorial comforters and protectors, the radiant ones; and the terrible figures are not merely terrible, but sublime.²¹⁸

Während Caillois' Theorie also weite Teile der *supernatural fiction* treffend beschreibt, leidet sie für die anderen fantastischen Gattungen unter der ihm eigenen Perspektive der Ungläubigkeit.²¹⁹

Alpers' Modusbegriff ruft sich hier in Erinnerung: Die Bedrohlichkeit des "Anderen" erwächst immer erst durch einen Verlust des Glaubens an die eigenen Möglichkeiten gegenüber der Welt, und erst mit Verlust der Option eines unschuldigen, spielerischen Umgangs mit der Sphäre des Außerweltlichen wächst die "Gefahr", daß diese sich mit Gewalt Einlaß in unsere Welt verschafft.

If I could have escaped all my own night-fears at the price of never having known Faërie would I now be the gainer by that bargain? [...] The fears were very bad. But I think the price would have been too high.²²⁰

C.S. Lewis' Wort, er habe keine Angst davor, kindisch ("childish") zu sein, denn die Angst vor dem Kindischen sei selbst eine kindische, gewinnt abschließend ein neues Gewicht.²²¹ Wie die Verfasser bukolischer Dichtung das Kind seiner Selbstgenügsamkeit wegen mit

²¹⁷ Klaus-Peter Köpping, "Fest", in Christoph Wulf ed., *Vom Menschen: Handwörterbuch historische Anthropologie*, Weinheim: Beltz 1997, 1058f.

²¹⁸ Lewis, "On Three Ways of Writing for Children", 104.

²¹⁹ Moebius berichtet eine Anekdote, laut der sich der Bruch mit André Breton über einer Vivisektion mexikanischer Springbohnen zutrug: Der Führer der Pariser Surrealistenbewegung wollte noch über ihr Geheimnis spekulieren, da schlug Caillois schon vor, sie zu öffnen und nachzusehen, was sie zum Hüpfen brachte. Cf. Moebius, *Die Zauberlehrlinge*, 228.

²²⁰ Lewis, "On Three Ways of Writing for Children", 105.

²²¹ *Ibid.*, 99

neidvollen Augen betrachteten, so tun es die Verfasser fantastischer Literatur seines unverwirklichten Potentials wegen, und seiner bereits erwähnten Fähigkeit, eine Vielzahl möglicher Welten als seine "Natur" anzunehmen:

Das Kind ist uns daher eine Vergegenwärtigung des [aufgegebenen] Ideals, [...] und es ist also keineswegs die Vorstellung seiner Bedürftigkeit und Schranken, es ist ganz im Gegenteil die Vorstellung seiner reinen und freien Kraft, seiner Integrität, seiner Unendlichkeit, was uns rührt. Dem Menschen von Sittlichkeit und Empfindung wird ein Kind deswegen ein heiliger Gegenstand sein, ein Gegenstand nämlich, der durch die Größe einer Idee jede Größe der Erfahrung vernichtet [...].²²²

Solange wir träumen, glauben und spielen – solange haben wir nichts zu befürchten.

²²² Schiller, "Über naive und sentimentalische Dichtung", 697.

II. H.P. Lovecraft: Wo die See sich dem Himmel vermählt

Lovecrafts Desiderie ist eng mit zentralen Stationen seines Lebens und seines Werks verknüpft: seine tägliche Arbeit als Autor, Lektor und Amateurjournalist, sein daraus erwachsender literarischer Kampf gegen Windmühlen, seine Bewunderung für Lord Dunsany und seine (sehr eigene) ethisch-ästhetische Theorie, die sich hieran entwickelte; diese Stationen werden nachfolgend kurz vorgestellt. Im Gegensatz zu den anderen Kapiteln stehen im Falle Lovecrafts auch nicht seine bekanntesten, sondern einige seiner eher unbekannten Geschichten im Mittelpunkt, weswegen man sie in Beziehung zum Rest seines Werks setzen muß.

Nun war Lovecraft ein manischer Schreiber: In der zweiten Hälfte seines kurzen Lebens schrieb er täglich allein fünf bis zehn (meist mehrseitige) Briefe, von denen immerhin 5000 eng bedruckte Schreibmaschinenbögen in den *Arkham House Transcripts* erhalten blieben. Joshi schätzt die Gesamtzahl der Briefe auf 42.000-84.000.¹ Daneben verfaßte er eine beeindruckende Menge an Gedichten und Essays, von denen "Supernatural Horror in Literature" das bekannteste (und nach wie vor eine der wichtigsten Abhandlungen zur *supernatural fiction*) ist. All diese Texte befruchten sich gegenseitig, und es lassen sich Themenblöcke ausmachen, die Lovecraft jahrelang, manche sein Leben lang, beschäftigt haben. Dank dieses enormen Korpus mehr oder weniger apokrypher Sekundärtexte kann sich der geneigte Leser ein recht akkurates Bild von Lovecrafts täglichem Leben und Meinungen machen.

Die hier vorgenommene Einteilung seiner Erzählungen in "klassische", Mythos- und Traumlandgeschichten dient einem besseren Verständnis von Lovecrafts schriftstellerischer Entwicklung und der besonderen Rolle, die den Traumlandgeschichten dabei zukommt. Von diesen werden im zweiten Teil des Kapitels die Kurzgeschichten "The White Ship" (1919), "Celephaïs" (1920), "The Quest of Iranon" (1921), "The Dream-Quest of Unknown Kadath" und "The Silver Key" (1926) eingehend besprochen.² In diesen Geschichten, die häufig als "Imitationen" oder schlichte Huldigungen Lord Dunsanys abgehandelt werden, greift Lovecraft das Gefühl des Sublimen auf, das bei Dunsany aus der Begegnung mit der Größe

¹ Joshi, Schultz, *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, 144.

² Da viele von Lovecrafts Geschichten erst spät veröffentlicht wurden (manchmal erst nach seinem Tod) sind alle zu seinen Kurzgeschichten genannten Jahreszahlen die Jahre, in denen eine Geschichte geschrieben wurde (eine komplette Chronologie aller Geschichten findet sich in *Dagon and other Macabre Tales*, 445-48.)

und Allgewalt des Kosmos erwacht, und betrachtet es durch die Brille des ihm eigenen Kulturpessimismus. Im Traumland lebt Lovecrafts Erinnerung einer sorglosen Kindheit in Neuengland ebenso fort wie seine Liebe zu vergangenen Kulturen und Zeitaltern, was es zu einem wichtigen Vorläufer der modernen Fantasy und einer – zumindest auf den ersten Blick – vergleichsweise traditionellen Variation des arkadischen Motivs macht. In dessen Reibung mit dem Hier und Jetzt zeigen sich die düsteren Ansichten Lovecrafts zur *conditio humana* ebenso wie sein Wunsch nach etwas, das er dieser entgegensetzen könne.

II.1 Einführung

II.1.1 Der Einsiedler von Providence

Howard Phillips Lovecraft wird am 20.8.1890 in Providence, Rhode Island, geboren. Er ist das einzige Kind von Sarah Susan Phillips Lovecraft und Winfield Scott Lovecraft, einem Handelsvertreter. Sehr früh schon zeigen sich seine Talente und Geschmäcker: Lesen lernt Lovecraft mit drei, schreiben mit vier. Zu seinen frühesten Vorlieben zählen die Märchen aus Tausendundeiner Nacht. Mit sieben Jahren beginnt er das Schreiben von Kurzgeschichten und Gedichten, kurz darauf entdeckt er Edgar Allan Poe. Weitere Idole seiner Kindheit sind Jules Verne, Arthur Conan Doyle und die antiken Sagenstoffe; der achttjährige Lovecraft errichtet heidnische Altäre und huldigt Pan.³ Viele seiner späteren literarischen Schreckgestalten (wie Abdul Alhazred oder die *night-gaunts*) sind Produkte dieser fantasievollen Kindheit.

Lovecrafts Vater stirbt 1898 nach längerem Krankenhausaufenthalt; noch lebt Lovecraft mit seiner Mutter in seinem Geburtshaus, bis sie 1904 aus finanziellen Gründen in eine billigere Bleibe ziehen müssen. Der Verlust jenes großen viktorianischen Hauses in der Angell Street geht Lovecraft noch lange nach. 1906, im Alter von sechzehn, schreibt er die Astronomiekolumne für die *Providence Tribune*. 1908, nach einem angeblichen Nervenzusammenbruch, nimmt seine Mutter ihn ohne Abschluß von der Schule, und für viele Jahre verschwindet Lovecraft von der Bildfläche – es ist diese Zeit, auf die sich der (weitgehend ungerechtfertigte) Spitzname des "Einsiedlers" bezieht. Den Ausweg aus der Isolation findet Lovecraft im Schreiben.

³ Lovecraft, "Some Notes on a Nonentity", 559; cf. H.P. Lovecraft, *Selected Letters 1911-1937*, August Derleth, Donald Wandrei, James Turner eds., 5 Bd., Sauk City: Arkham House, 1965-76, I 300.

1914 übernimmt er die Astronomiekolumne der *Providence Evening News*, bis der Redakteur seinen zu elaborierten Stil kritisiert. Außerdem tritt er der *United Amateur Press Association* (UAPA) und drei Jahre später auch der rivalisierenden *National Amateur Press Association* (NAPA) bei und verfaßt zahlreiche Essays und Rezensionen für beide. 1915 erscheint die erste Ausgabe seines eigenen Magazins, *The Conservative*. 1917 versucht er der Nationalgarde beizutreten, was seine Mutter verhindert. Dafür beginnt er nach neunjähriger Pause wieder Kurzgeschichten zu schreiben und wird im selben Jahr Präsident der *UAPA*.

1919 wird seine Mutter (die nun selbst einen Zusammenbruch erlitt) in ein Krankenhaus eingeliefert. Lovecraft beginnt mehr und mehr seine Fühler nach der Außenwelt auszustrecken. Auf Empfehlung einer befreundeten Journalistin liest er Lord Dunsanys *A Dreamer's Tales* und besucht eine Lesung Dunsanys in Boston – beides hat nachhaltigen Einfluß auf ihn. Er schreibt mehr Kurzgeschichten als je zuvor in seinem Leben, dehnt seine Briefkontakte aus und beginnt zu reisen. 1921 stirbt seine Mutter – was, auch wenn er es vermeidet, sich öffentlich darüber zu äußern, einem Befreiungsschlag gleichgekommen sein dürfte. Im selben Jahr trifft er auf einem Treffen der NAPA mit seiner späteren Ehefrau Sonia Greene zusammen.

1924 heiraten er und Sonia und ziehen nach Brooklyn (seine Tanten Lillian D. Clark und Annie E. Phillips Gamwell führen den Haushalt in Providence). Zu diesem Zeitpunkt ist Lovecraft als Autor und Kenner fantastischer Literatur etabliert genug, daß J.C. Henneberger, Verleger des jungen Magazins *Weird Tales*, ihm eine Stelle als Redakteur anbietet – was Lovecraft jedoch ablehnt, weil es einen Umzug nach Chicago bedeutet hätte. Eine Auftragsarbeit für Harry Houdini und der Skandal um eine von Lovecraft überarbeitete Geschichte dezidiert nekrophilen Inhalts retten ihn (und vermutlich auch *Weird Tales*) vor dem Bankrott.⁴

Die weitere Zeit in New York verläuft für das Ehepaar nicht gut: Beide versinken in Arbeit und finanziellen Problemen, da weder Sonias Hutgeschäfte noch Lovecrafts Auftragsarbeiten sie wirklich über Wasser halten können. 1926 kehrt Lovecraft nach Providence zurück, und seine Tanten stellen sich gegen Sonias Versuche, sich dort selbstständig zu machen, da dies nicht ihrem Rollenverständnis entspricht. Obwohl klar ist, daß die Ehe gescheitert ist, weigert sich Lovecraft, sich formell scheiden zu lassen.

In den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren schreibt Lovecraft viele seiner besten Geschichten. Er unternimmt zahlreiche Reisen und pflegt mehr denn je eine

⁴ Cf. Joshi, Schultz, *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, 109 und 293.

umfangreiche Korrespondenz: Zu seinen Briefpartnern zwischen 1922 und 1936 zählen Clark Ashton Smith, August Derleth, Donald Wandrei, Robert E. Howard, Robert Bloch und Fritz Leiber.

Am 15.3.1937 verstirbt Lovecraft an Darmkrebs. Zwei Jahre später publizieren Derleth und Wandrei die erste Sammlung seiner Geschichten in dem selbstgegründeten Verlag Arkham House.

II.1.2 Der Mythos

*There is a saying that if God made the country, and man the town,
the devil made the little country town.*
– Alfred Lord Tennyson, *A Memoir*

Lovecrafts Thema kannte ihn lange, bevor er es kannte. Seine frühen und auch einige der späteren, meist schwächeren Geschichten behandeln gängige Elemente der Schauerliteratur: rachsüchtige Hexenmeister ("The Alchemist", 1908), seelenwandernde Tote ("The Tomb", 1917), widerspenstige Untote ("In the Vault", 1925), und verrückte Genies ("Cool Air", 1926). Manche dieser Geschichten lassen aber bereits einen Schatten der Weltverschwörung erahnen, die in späteren Jahren immer weiter gesponnen werden sollte, und nach und nach stößt man auf Nennungen des Necronomicons oder anderer uralter "Geheimnisse".

1923 beklagt Lovecraft in einem Begleitschreiben an Edwin Baird, damals Redakteur von *Weird Tales*, die Abgeschmacktheit klassischer Horrorelemente und betont die Notwendigkeit, die Illusionen, die die Menschen sich von ihrer Wirklichkeit machten, hinter sich zu lassen.⁵ Dieses Konzept verfestigte sich während seiner Zeit in Brooklyn, als er an "Supernatural Horror in Literature" arbeitete: "The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown", eröffnet das Essay, in dem Lovecraft in Folge von seinem evolutionistisch geprägten Standpunkt den "sensations of awe and fear", "coeval with the religious feeling and closely related to many aspects of it" nachspürt, um zum Begriff einer "literature of cosmic fear" zu gelangen.⁶

1927, in einem Brief an Farnsworth Wright (Bairds Nachfolger), erklärt er:

Now all my tales are based on the fundamental premise that common human laws and interests and emotions have no validity or significance in the vast cosmos-at-large. [...]

⁵ H.P. Lovecraft, "To Edwin Baird", in *Miscellaneous Writings*, 508.

⁶ Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature", 365-367.

To achieve the essence of real externality, whether of time or space or dimension, one must forget that such things as organic life, good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all.⁷

Zwei seiner Geschichten, die häufig – auch von ihm selbst⁸ – zu seinen besten gerechnet wurden ("The Music of Erich Zann", 1921 und "The Colour out of Space", 1927) können als programmatisch für diesen gewünschten Effekt der "externality" gelten. Auch könnte man hinsichtlich dieser "kosmischen" Perspektive durchaus von einem Modus sprechen – einer Betrachtungsweise, in der (frei nach Alpers, cf. I.1.6) der Mensch im Konflikt mit seiner Umwelt ständig seiner Irrelevanz und Unterlegenheit versichert wird. Dieser Modus liegt Lovecrafts gesamten Werk zugrunde – er war es, was Lovecraft an Dunsany so faszinierte, und seine eigenen Erzählungen so bedrückend gestaltete.

Lovecrafts literarisches Thema ist der *Mensch im Kosmos*, seine Fragilität, die labile Ordnung seiner Wirklichkeitserfassung, die Frustration seines narzißtischen Selbstbildes. Immer wieder geht es um die Identität des einsamen Individuums [...], die von *unten*, von *draußen*, von *gestern* her bedroht wird.⁹

Lovecrafts Geschichten sind bevölkert von solcherart bedrängten Einzelgängern, die Kontakt mit der "Wahrheit" hatten. Ein gutes Beispiel hierfür liefert der Beginn der Erzählung "Facts concerning the Late Arthur Jermyn and his Family" (1920):

Science, already oppressive with its shocking revelations, will perhaps be the ultimate exterminator of our human species [...], for its reserve of unguessed horrors could never be borne by mortal brains if loosed upon the world. If we knew what we are, we should do as Arthur Jermyn did; and Arthur Jermyn soaked himself in oil and set fire to his clothing one night.¹⁰

Der Kontakt mit Lord Dunsany war es aber auch, der Lovecraft dazu brachte, dem "Kosmischen", so paradox es scheinen mag, eine Gestalt zu verleihen, und sei es auch nur in Form von Namen und Andeutungen: Seine "Yog-Sothothery",¹¹ sein künstliches Pantheon,

⁷ Lovecraft, *Selected Letters*, II 150.

⁸ Lovecraft, "Some Notes on a Nonentity", 562.

⁹ Marco Frenschkowski, "Vorwort", in H. P. Lovecraft, *Gesammelte Werke: Werkgruppe I: Erzählungen*, Marco Frenschkowski, Joachim Körber, Uli Kohnle eds., 5 Bd., Bellheim: Edition Phantasia, 1999-2001, II 10.

¹⁰ Lovecraft: "Facts concerning the Late Arthur Jermyn and his Family", in *Dagon and other Macabre Tales*, 73. Shreffler sieht in "Jermyn" einen Anklang auf *germane*, und Arthurs Ansichten damit als übertragbar auf Lovecrafts eigene. Die Sicht des Universums als "blind [...] uncaring beast that occasionally blundered against men and, without any particular malice, exterminated them" führt er auf den Naturalismus zurück. Cf. Phillip A. Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*. Westport: Greenwood Press, 1977, 20 u. 22.

¹¹ Lovecraft, *Selected Letters*, III 293f.

geht maßgeblich auf die Götter Pegānas zurück, und die Namensähnlichkeit (z.B. Mynarthitep – Nyarlathotep) ist offensichtlich.¹²

Dieser als Cthulhumythos¹³ bekannt gewordene Themenkomplex war es, für den Lovecraft in die Annalen der Horrorliteratur einging: die Ankunft und Kriege der Alienrassen in prähistorischer Zeit, die Wiederentdeckung ihrer zyklischen Städte und das Wirken der Kulte ihrer menschlichen Anhänger durch die Äonen hinweg. "The Whisperer in Darkness" (1930), "At the Mountains of Madness" (1931), "The Shadow out of Time" (1934-35) schildern dieses finstere Universum in größter Offenheit, und lassen in ihrem nüchternen Ton eine gewisse Nähe zur Science Fiction erkennen.

Andere Erzählungen handeln von schwarzer Magie und dem Einbrechen der von den Aliens importierten Gottheiten in unsere geordnete Welt (meist verkörpert durch eine neuengländische Kleinstadt): "The Case of Charles Dexter Ward" (1927), "The Dunwich Horror" (1928) oder "Shadow over Innsmouth" (1931) sind typische Vertreter dieser Gruppe.

Lovecraft wirkt um so stärker, je weniger er seine Karten offenlegt – mit der erwähnenswerten Ausnahme von "The Call of Cthulhu" (1926) selbst, in der er die Fakten aber hinter mehreren ineinander verschachtelten Erzählebenen versteckt.¹⁴ Diese Methode, den Leser auf die Fährte einer schwer in Worte zu fassenden "Wahrheit" zu stoßen und dann selbst danach suchen zu lassen, erweist sich als effektivste Strategie der von Lovecraft angestrebten Wirklichkeitsverzerrung.¹⁵

Bemerkenswert ist Lovecrafts Technik des wiederholten Aufgreifens derselben Gegenspieler bei wechselnden (da unterlegenen) Protagonisten; ebenso der Kunstgriff, die für die *supernatural fiction* charakteristische Verunsicherung des Lesers gerade aus dessen wissenschaftlicher Skepsis abzuleiten. Wie Mosig es ausdrückt:

¹² Cf. Lovecraft, "Some Notes on a Nonentity", 561.

¹³ Eine von August Derleth getroffene und nicht ganz glückliche Nomenklatur, denn Cthulhu ist in diesem Szenario von an sich untergeordneter Bedeutung. Lovecraft selbst spricht von seinem "Arkham Cycle" (*Selected Letters*, II 246); Shreffler schlägt "New England Mythos" vor (cf. Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, 24). Beide Begriffe betonen den regionalen Aspekt des Szenarios, auf Kosten der globalen, "kosmischen" Komponente der Bedrohung, welche am Grund des Pazifiks, in der Antarktis oder auf Yuggoth (Pluto) schlummert. Ein Kompromiß schiene daher, vom *Necronomiconmythos* zu sprechen: Lovecrafts berühmt-berüchtigtes Grimoire ist *das* zentrale Artefakt in Lovecrafts Universum, das alle "Antworten" enthält – und glücklicherweise (schon aus literarischer Sicht) wird sein Inhalt niemals dezidiert enthüllt.

¹⁴ Cf. Donald R. Burleson, *Lovecraft: Disturbing the Universe*, Lexington: University Press of Kentucky, 1990, 80.

¹⁵ Man könnte auch die bemerkenswerte Popularität des (oft für authentisch gehaltenen) *Necronomicon* auf diese frühe Form von "viralem Marketing" zurückzuführen.

A total unbeliever in the supernatural, Lovecraft wrote his own brand of "supernatural" fiction for unbelievers, succeeding in eliciting dissonance in persons who would have been left unmoved by the ghosts and phantoms of traditional Gothic fiction.¹⁶

Einige offensichtliche Irrtümer (wie die Annahme eines interstellaren Äthers oder Lovecrafts Faible für extraterrestrische Geometrie) tun dieser Wirkung wenig Abbruch; gerade jener leicht dilettantische Beigeschmack wirkt seinen besonderen Zauber.

Man könnte das Anliegen dieses Mythos als konterdeterministisch beschreiben: Zwar hatten die Wissenschaften zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ein mystisch geprägtes Weltbild weitgehend ersetzt, vermochten aber wenig mehr Sicherheit zu spenden als dieses. Eine Weltsicht jedoch, die den Menschen seines besonderen Status, seiner Selbstsicherheit und seines Glaubens beraubte, dabei aber für den gemeinen Menschen in aller Regel unverständlich blieb, setzte der Aufklärung die eigene Pistole auf die Brust: "Man könnte sagen, daß die Wissenschaft keine Klarheit und Sicherheit mehr verbreitet, sondern Verwirrung und Geheimnis."¹⁷ Shreffler formuliert etwas überspitzt:

The world of 1900 through 1920 was a world that seemed to be falling apart, a chaos that pointed the way toward Armageddon. [...] Lovecraft was simply responding sensitively and cynically to the world that he saw.¹⁸

Lovecrafts Bestreben als Autor war es, dem Leser genau diesen nur vermeintlich sicheren Boden der Wissenschaft zu entziehen, und ihn durch eine neue Mystik zu ersetzen. In den Geschichten des Necronomiconmythos verläuft diese Remystifizierung immer fatal: Der Protagonist geht an der wahren Natur seiner Umwelt zugrunde.

The sheer enormity of the world's evil pitted against the pitiful insignificance of the hero's good [...] drives the hero into madness or actually into removing himself from the world by violence.¹⁹

"Gut" und "Böse" sind hierbei in Lovecrafts Augen jedoch nur die menschliche Auslegung seiner Ohnmacht gegenüber einem nicht einmal feindseligen, sondern schlicht gleichgültigen Kosmos; eines Konflikts, der sich also eher in Begriffen von "Illusion" und "Wahrheit" beschreiben ließe. Wie es in "Through the Gates of the Silver Key" (1932) heißt:

He wondered at the vast conceit of those who had babbled of the *malignant* Ancient Ones, as if They could pause from their everlasting dreams to wreak a wrath on mankind. As well, he thought, might a mammoth pause to visit frantic vengeance on an angleworm.²⁰

¹⁶ Yōzan Dirk W. Mosig, "Lovecraft: The Dissonance Factor in Imaginative Literature", in ders., *Mosig at Last: A Psychologist looks at H.P. Lovecraft*, West Warwick: Necronomicon Press, 1997, 93.

¹⁷ Cailliois, "Das Bild des Phantastischen", 80. Cf. I.4.4.

¹⁸ Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, 22.

¹⁹ *Ibid.*

Diese Diskrepanz zwischen der Übermacht der Welt und der Bedeutungslosigkeit des Menschen in ihr erklärt auch Lovecrafts stereotype, oft flache Charaktere – er hatte, wie er selbst mehrfach äußerte, kein rechtes Interesse an ihnen, und rechtfertigte es mit den Notwendigkeiten seiner gewählten Perspektive:

The "punch" of a truly weird tale is simply some violation or transcending of fixed cosmic law – an imaginative escape from palling reality – hence *phenomena* rather than *persons* are the logical "heroes".²¹

II.1.3 Das Traumland

Die dritte Gruppe von Lovecrafts Kurzgeschichten – die zunächst völlig aus seinem übrigen Werk herauszufallen scheint – sind die um das Traumland; ein außerweltliches Arkadien und jungianisches Schattenreich, welches als Dachkonstrukt für die Geschichten des Necronomiconmythos dient,²² wie als Hafen für die Sehnsüchte der Hauptfiguren, die sich zumeist um ein friedvolles Leben in edelsteingeschmückten Städten drehen: "the dreamland stories [...] represent sheer poetic escape from the banalities of everyday life – almost as if they were a form of therapeutic relaxation for their author."²³

Das Gros dieser Geschichten entstand in den Jahren zwischen 1919 und 1926. Auslöser war Lovecrafts (literarische wie persönliche) Begeisterung für Lord Dunsany; in "Supernatural Horror in Literature" preist er den Iren:

Unexcelled in the sorcery of crystalline singing prose, and supreme in the creation of a gorgeous and languorous world of iridescently exotic vision, is Edward John Moreton Drax Plunkett, Eighteenth Baron Dunsany, whose tales and short plays form an almost unique element in our literature. Inventor of a new mythology and weaver of surprising folklore, Lord Dunsany stands dedicated to a strange

²⁰ H.P. Lovecraft, "Through the Gates of the Silver Key", in ders., *At the Mountains of Madness and other Novels*, August Derleth, Donald Wandrei eds., Sauk City: Arkham House, 1964, 398-432, 410.

²¹ Lovecraft, "Some Notes on a Nonentity", 562. Daß diese Flucht in zwei Richtungen verlaufen kann ist Gegenstand der folgenden Unterkapitel, zeigt sich aber schon darin, daß Lovecraft die Transgression der Naturgesetze andernorts (in einer inhaltlich fast wortgleichen Stelle) auch als "marvel" bezeichnet: "The characters [...] should be subordinated to the central marvel around which they are grouped. The true 'hero' of a marvel tale is not any human being, but simply a *set of phenomena*." Cf. H.P. Lovecraft, "Some Notes on Interplanetary Fiction", in *Miscellaneous Writings*, 118.

²² Die zentralen Erzählungen des Mythos nehmen nie Bezug auf das Traumland. Im Traumland jedoch finden sich häufig Bezüge zum Mythos, insbesondere in Gestalt der *Outer Gods*, die hier den schlichteren *Great Ones*, den Erdgöttern, vorangestellt sind, in derselben Weise, wie in Dunsanys *Gods of Pegāna* MANA-YOOD-SUSHAI die Götter der Menschen erschafft und anschließend von seinen Kindern in Schlaf versetzt wird. Ähnlichkeiten zu den rivalisierenden Generationen des griechischen Pantheons sind natürlich gegeben.

²³ Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, 16.

world of fantastic beauty, and pledged to eternal warfare against the coarseness and ugliness of diurnal reality. His point of view is the most truly cosmic of any held in the literature of any period.²⁴

Die meisten Traumlandgeschichten entsprechen dem *looking-glass*-Typus, denn obgleich einige ausschließlich vom Leben der Traumlandbewohner erzählen, ist die Erreichbarkeit des Traumlands für Menschen von der Erde doch wichtiges Merkmal dieser sekundären Welt. Durch die wiederholte Nennung bestimmter Städte und Landstriche bildet sich bald auch eine rudimentäre Topographie heraus.²⁵

Diese Topographie, die Bildsprache und sogar die Etymologie des Traumlands entsprechen dabei bereits den gängigen Erwartungen, wie man sie heutzutage (maßgeblich geprägt durch Tolkien) an generische Fantasy stellt. Sie entspringen Lovecrafts umfassender (obgleich oft unreflektierter) Bildung, dem spätkolonialen Exotismus, wie er ihn von Dunsany und anderen übernommen hatte, und natürlich demselben Mythenschatz, dessen sich später auch Tolkien bediente. Ein kurzer, oberflächlicher Vergleich des Traumlandes mit Mitteleuropa – zweier Welten, die sich definitiv nicht direkt beeinflusst haben – bietet sich an:

In beiden Fällen sind es die Hochplateaus und Gebirge am nördlichen Ende der Welt (Leng oder die Ered Engrin), die die Festungen (das Onyxschloß auf dem Kadath, die Eisenkerker Angbands) der dunklen Götter (Yog Sothoth oder Morgoth) beherbergen, deren Diener (Dagon, Sauron) die Länder der Menschen bedrohen. Dem gegenüber steht der Zauber der versunkenen Städte (Sarnath oder Nargothrond); und der Barde Iranon aus der seinen Namen tragenden Geschichte (s. II.2.3) hätte ebensogut ein Elb sein können.

In beiden Welten fechten die "noblen" Völker einen Kampf gegen die degenerierten Diener der Finsternis (Richard U. Pickman und seine Ghoule, andernorts Halbmenschen wie Wilbur Whatley oder die Einwohner Innsmouths;²⁶ die schwarzen Menschen des Südens,²⁷ das aus Elben gezüchtete Volk der Orks, die unter Einfluß der Ringe transformierten Nazgûl oder der Hobbit Sméagol). Bei beiden Autoren spiegelt sich der moralische Verfall im körperlichen wider: "The idea of making moral corruption physically sensible seems to have been almost a stable plot idea for turn-of-the-century [...] authors of weird fiction".²⁸

²⁴ Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature", 429.

²⁵ Spätestens seit der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, das eine zunehmende Enzyklopädisierung von Lovecrafts Werk und eine Kanonisierung des Traumlands auch als Rollenspielwelt sah, gibt es auch mehrere, jedoch widersprüchliche Karten dieser Welt.

²⁶ Cf. H.P. Lovecraft, "Pickman's Model", "The Dunwich Horror", "The Shadow over Innsmouth" in ders., *The Dunwich Horror and Others*, August Derleth, Donald Wandrei eds., Sauk City: Arkham House, 1963.

²⁷ In Peter Jacksons Filmversion bezeichnenderweise durch arabisch wirkende Kämpfer ersetzt.

²⁸ Shreffler, *The H.P. Lovecraft Companion*, 8. Das prominenteste Beispiel hierzu wäre natürlich Oscar Wildes *Picture of Dorian Gray*.

Lovecraft kann, so man will, also durchaus zur High Fantasy gerechnet werden, mit der er auch keine Berührungsängste hatte. Robert E. Howard, der Schöpfer Hyboreas, war einer seiner langjährigen Brieffreunde – auch wenn Lovecraft archaische Abenteuer weniger interessierten und er sich entschieden gegen die durch Howards Conanfigur vollzogene Aufwertung der Barbarei stellte.²⁹ Wilson jedenfalls befindet mit Blick auf das Traumland, Tolkiens (erst in Lovecrafts Todesjahr, 1937, begonnener) *Lord of the Rings* sei wohl "the kind of structure that Lovecraft always aimed for but never quite achieved [...], full of references to past ages and strange stories."³⁰

Das Traumland ist die natürliche Domäne des Übernatürlichen. Allein hier findet sich die Möglichkeit, die Flucht aus der Realität und sogar die Entkörperlichung noch zum Triumph umzumünzen. Wo der Necronomiconmythos vom Scheitern der Menschen in dieser Welt erzählt, berichten die Traumlandgeschichten vom Sieg in einer anderen. Der Mythos beschreibt eine heimgesuchte Welt, in der die übernatürlichen Kräfte des Traumlandes zu den für die *supernatural fiction* charakteristischen Konflikten führen, während Lovecrafts dunkle Wesenheiten auf der anderen Seite des Schlafes zu greifbaren, tolkienesken (oder eher, dunsanesken) Göttern werden, die umherwandern und die Welt nach ihren Vorstellungen formen.

II.1.4 Das Seltsame, Wahre und Alte

Die Widersprüchlichkeit dieser verschiedenen Aspekte von Lovecrafts Werk verdient eingehendere Betrachtung; sie macht nur Sinn, wenn man sie vor dem Hintergrund seiner Biographie und seiner sich wandelnden Selbstsicht als Schriftsteller betrachtet.

Sein Blick auf die Welt blieb dabei Zeit seines Lebens ein zutiefst pessimistischer: "all life is fundamentally and inextricably sad",³¹ "an inevitable result of the eternal gulf between human ideals and actualities":³² "we are all meaningless atoms adrift in the void".³³

Zwar verlangte es auch ihn nach etwas, das er der Sinnlosigkeit entgegensetzen könnte – wie er selbst zugab, "I would feel lost in a limitless and impersonal cosmos if I had

²⁹ Cf. S.T. Joshi, *H.P. Lovecraft: The Decline of the West*, Gillette: Wildside Press, 1990, 43. Howards Selbstmord 1936 war ein schwerer Schlag für Lovecraft.

³⁰ Colin Wilson, *The Strength to Dream*. London: Sphere Books, 1962, 143.

³¹ Lovecraft, *Selected Letters*, III 292.

³² Joshi, *The Decline of the West*, 33.

³³ Lovecraft, *Selected Letters* III 222.

no way of thinking of myself but as a dissociated and independent point."³⁴ Die Antwort auf sein Leiden unter dieser Weltsicht (von ihm selbst zu verschiedenen Gelegenheiten als "indifferentism" bezeichnet) konnte jedoch nur ein "trotzdem", nicht ein "weil" sein. Schon deshalb schied Religion als Antwort für ihn aus (er hielt sie für wissenschaftlich widerlegten Unsinn).³⁵

Eine mögliche Perspektive fand er im Wechselspiel seines ethisch-ästhetischen Empfindens: "Lovecraft's ethics provided a source for his aesthetics just as much as his ethics provided a source for his aesthetics" [sic].³⁶ Lovecraft selbst sieht hier einen linearen (und zwar den umgekehrten) Zusammenhang und illustriert ihn anhand von folgendem Beispiel:

I am an aesthete devoted to harmony, and to the extraction of the maximum possible pleasure from life. I find by experience that my chief pleasure is in symbolic identification with the landscape and tradition-stream to which I belong – hence I follow the ancient, simple New England ways of living, and observe the principles of honour expected of a descendant of English gentlemen. It is pride and beauty-sense, plus the automatic instincts of generations trained in certain conduct-patterns, which determine my conduct from day to day. But this is *not ethics*, because the same compulsions and preferences apply, with me, to things wholly outside the ethical zone. For example, I never cheat or steal. Also, I never wear a top-hat with a sack-coat or munch bananas in public on the streets, because a gentleman does not do those things either. I would as soon do the one as the other sort of thing – it is all a matter of harmony and good taste – whereas the ethical or "righteous" man would be horrified by dishonesty and yet tolerant of coarse personal ways.³⁷

Diese Selbstinszenierung als Ästhet führte zu einer tiefen Bewunderung für eine illustre Reihe von Persönlichkeiten, angefangen bei Epikur³⁸ über Oscar Wilde – den er als Künstler verehrte, als Mensch wie zu erwarten jedoch ablehnte³⁹ – zu Lord Dunsany, der nicht nur als Schriftsteller, sondern auch in seiner Lebensführung Lovecrafts Ideal eines weltgewandten, kunstschaftenden Aristokraten entsprach.

Im Widerstreit mit der Welt der Ästhetik lagen die Errungenschaften der Wissenschaft, gegen die er wiederholt seine Abneigung äußerte:

Modern science, has, in the end, proved an enemy to art and pleasure; for by revealing to us the whole sordid and prosaic basis of our thoughts, motives, and acts, it has stripped the world of glamour, wonder, and all those illusions of heroism, nobility, and sacrifice which used to sound so impressive when romantically treated.⁴⁰

³⁴ *Ibid.*, 244.

³⁵ Cf. Joshi, *The Decline of the West*, 2f. und 30; cf. Lovecraft, *Selected Letters*, III 39f.

³⁶ Joshi, *The Decline of the West*, 36.

³⁷ Lovecraft, *Selected Letters*, II 288f.

³⁸ Joshi, *The Decline of the West*, 35.

³⁹ Cf. Lovecraft, "Lord Dunsany and His Work", 107; Lovecraft, "In Defence of Dagon", in *Miscellaneous Writings*, 168; Joshi, *The Decline of the West*, 39.

⁴⁰ Lovecraft, "Lord Dunsany and His Work", 109.

Joshi spricht hier von "Poe's old idea of poetry (or art generally) as embodying *beauty* whereas science embodies *truth*".⁴¹ In der Verteidigung seines Wunsches, dieser Wahrheit zu entfliehen, bedient sich Lovecraft eines ähnlichen Vokabulars wie später Tolkien:

There will always be a certain small percentage of persons who feel a burning curiosity of unknown outer space, and a burning desire to escape from the prison-house of the known and the real into those enchanted lands of incredible adventure and infinite possibilities which dreams open up to us, and which things like deep woods, fantastic urban towers, and flaming sunsets momentarily suggest.⁴²

Erst in Dunsany glaubte Lovecraft nun genau die Haltung vorzufinden, die einzunehmen er sich als ebenso nüchterner wie träumender Mensch gezwungen sah; allein der Titel der *Dreamer's Tales* mußte prophetische Dimensionen für ihn gehabt haben, als er die Sammlung 1919 zur Hand nahm, denn "Polaris", eine im Jahr zuvor entstandene Geschichte, deren Ton den späteren Traumlandgeschichten schon sehr ähnlich ist, scheint wie viele von Lovecrafts Erzählungen durch nächtliche Träume inspiriert worden zu sein.⁴³ Die Lektüre dieses Buches brachte also eine bereits erwartungsvoll gespannte Saite in ihm zu schwingen.

In Dunsany, so Lovecraft, finde er "a certain godlike and impersonal vision of cosmic scope and perspective, which comprehends the insignificance, cloudiness, futility, and tragic absurdity of all life and reality."⁴⁴ Tatsächlich durchzieht insbesondere das Frühwerk Lord Dunsanys eine Ahnung von Größe, die in ihrer Unfaßlichkeit schrecklich und schön zugleich ist und sich über das Vermögen des einfachen Menschen hinwegsetzt. Manchmal manifestiert sie sich in leibhaftigen Göttern, manchmal in der Unvermeidlichkeit des Schicksals oder in der Weite des Meers. In ihrem Angesicht überkommt den Leser das Schaudern des "Kreaturgefühls", eine Ahnung des Sublimen, und damit ein Affekt, wie es nach Caillois in einer dem Märchen zuzuordnenden Erzählung eigentlich nicht möglich sein dürfte. Ironischerweise läßt sich dieser Affekt des Kosmischen tatsächlich als Abstraktion einst religiöser Ehrfurcht betrachten; denn die sprachlichen Mittel, derer sich Dunsany für die Schaffung seiner sekundären Welt bedient – jener in der späteren Fantasy so oft und so selten erfolgreich kopierte Duktus – sind maßgeblich der King James Bible entliehen.⁴⁵

⁴¹ Joshi, *The Decline of the West*, 49. Cf. Lovecraft, *Selected Letters*, III 23.

⁴² Lovecraft, "Notes on Writing Weird Fiction", in *Miscellaneous Writings*, 113f.

⁴³ Lovecraft, *Selected Letters*, I 62. Cf. T.E.D. Klein, "A Dreamer's Tales", in Lovecraft, *Dagon and other Macabre Tales*, xx-xxi.

⁴⁴ Lovecraft, "Lord Dunsany and His Work", 104.

⁴⁵ Lovecraft war sich dieser Tatsache natürlich bewußt; cf. Lovecraft, "Lord Dunsany and His Work", 105.

Daß Ehrfurcht wie Schrecken für Lovecraft gleichermaßen legitime Reaktion auf die Konfrontation mit dem Kosmischen sind, wird klar, wenn man sich vor Augen hält, daß das Wunderbare und das Abgründige immer schon zwei Seiten derselben Medaille - der *weird fiction* - für ihn waren: "das Schöne im Schrecklichen, das Schreckliche im Schönen".⁴⁶ Lovecrafts Vorstellung von *weird* liegt damit recht nahe an Burkes Begriff des Sublimen⁴⁷ oder Ottos *mysterium* – es ist eine überwältigende und ambivalente Erfahrung, die aus der Erkenntnis der eigenen Kleinheit resultiert.

Selbst wenn Lovecraft dezidiert von Horror spricht, dann auch von dessen Schönheit:

It is beauty – the beauty of wonder, of antiquity, of landscape, of architecture, of horror, of light & shadow, line & contour, of mystic memory & hallowed tradition – that I worship [...].⁴⁸

So überrascht auch nicht, daß Schönheit und Schrecken zum Unterscheidungsmerkmal zwischen ihm und seinem Idol wurden: "beauty rather than horror is the keynote of Dunsany's work".⁴⁹ Eine Weile beschließt er, denselben Weg einzuschlagen – dies ist der Lovecraft seiner "dekadenten" Phase der frühen Zwanziger, der seinen Standpunkt als "anti-intellectual"⁵⁰ bezeichnet und sich einzig der Verehrung des Ideals verschreibt.

[Dunsany's tales] are fashioned in that purely decorative spirit which means the highest in art, having no visible moral or didactic element [...]. Dunsany's only didactic idea is an artist's hatred of the ugly, the stupid, and the commonplace.⁵¹ [...]

He creates a world which has never existed and never will exist, but which we have always known and longed for in dreams.⁵²

Das Ergebnis bezeichnet er selbst als ein "Dresden-china Arcadia"⁵³ – und für einige Zeit glaubt er, daß allein das Wissen um die Künstlichkeit eines solchen Weltbildes, die Hinnahme dieser selbstgewählten Beschränkung, als Sieg über die Sinnlosigkeit des Lebens gelten

⁴⁶ Marco Frenschkowski, "Vorwort", in Lovecraft, *Gesammelte Werke*, V 9.

⁴⁷ "Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror" (cf. Burke, *A Philosophical Enquiry* ..., 67); siehe auch I.3.2 und I.4.3.

⁴⁸ Lovecraft, *Selected Letters*, II 102f. "Schönheit" und das Sublime schließen sich freilich für gewöhnlich gegenseitig aus. Für Lovecraft scheinen beide Erfahrungen eher ineinander überzugehen; seine Begriffe sind selten scharf umgrenzt, sondern oszillieren in Beinahe-Synonymen.

⁴⁹ Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature", 430.

⁵⁰ Lovecraft, *Selected Letters*, II 52.

⁵¹ Lovecraft, "Lord Dunsany and His Work", 106.

⁵² *Ibid.*, 111.

⁵³ *Ibid.*

müsse, bis er sich in die Einsicht verrennt, den höchstmöglichen Ausdruck seines künstlerischen Schaffens bereits vollzogen zu sehen: "Dunsany is myself".⁵⁴

Mit der Zeit aber scheint ihn der Gedanke des *l'art pour l'art* nicht mehr befriedigt zu haben – es kann auch nicht allzu erfüllend für ihn gewesen sein, sich in jeder Hinsicht als Dunsanys zweitklassiges Abbild zu sehen, dem nun nichts anderes mehr blieb als die Rückkehr zu jenem anderen Extrem der *weird fiction* – dem Schrecken.⁵⁵

In einem Brief an Frank Belknap Long (1924) resümiert er:

Nothing really amounts to anything; and the deepest learning and wildest pleasure merely turn to ashes before one may enjoy them. Little urban fops chase about after pleasure and get only weariness; serious artists struggle away at tasks that never satisfy them, and that lead only to a fame which never does them any good; grave scholars wear out their lives gathering facts that form but a tasteless and sterile harvest ... futility interminable and all ingulphing! [...] It is all a jest and a delusion. [...]

So I believe that the soundest course for a man of sense is to put away the complexity and sophistication of an unhappy age, and to return into the seclusion and simplicity of a rural 'Squire; loving old, ancestral, and quaintly beautiful things, and thinking old, simple, manly, heroick thoughts which – even when not true – are surely beautiful because they bear upon them so much of the ivy of tradition.⁵⁶

Der Schritt, den Lovecraft hier vollzieht, ist nicht gerade ein logischer; möglicherweise ist es nur der Versuch, die Grunddispositionen, von denen er ohnehin eingenommen war (wie seine Überbewertung kulturevolutionistischen Gedankenguts) philosophisch zu untermauern. Gleichzeitig begann ihm die zunehmend ironische Note in Dunsanys späterem Werk zu mißfallen, und spätestens mit seiner Rückkehr nach Providence 1926 und der Aufgabe sowohl New Yorks als auch seiner Ehe sah er sich in seiner Haltung bestätigt, daß die Abkehr vom Althergebrachten in jedem Fall ein Fehler sein müsse.⁵⁷ Die Trias, der er von nun an treu bleiben würde, lautet wie folgt:

I should describe my own nature as tripartite, my interests consisting of three parallel and dissociated groups – (a) Love of the strange and the fantastic. (b) Love of the abstract truth and of scientific logic. (c) Love of the ancient and the permanent. Sundry combinations of these three strains will probably account for all my odd tastes and eccentricities.⁵⁸

Lovecraft brauchte diese dritte Komponente, um sich von seinem Vorbild zu emanzipieren; gleichzeitig ermöglichte ihm der Habitus des zu spät und schon alt geborenen Gentleman

⁵⁴ Lovecraft, *Selected Letters*, I 234. Natürlich ist fraglich, wieviel der echte Lord Dunsany je mit dem Bild zu tun hatte, das Lovecraft sich von ihm machte. Es heißt, er wurde erst nach Lovecrafts Tod auf seine "Imitationen" aufmerksam und äußerte sich in einem Brief an August Derleth höflich und wohlwollend über sie. Cf. Joshi, Schultz, *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, 78.

⁵⁵ Cf. Klein, "A Dreamer's Tales", xxviii.

⁵⁶ Lovecraft, *Selected Letters*, I 284.

⁵⁷ Cf. Klein, "A Dreamer's Tales", xxii und xxv-xxvi.

⁵⁸ Lovecraft, *Selected Letters*, I 110.

inmitten einer niedergehenden Welt, sich gegen unliebsame Einflüsse abzugrenzen, und seine Lebenssituation trotz ihrer offensichtlichen Defizite aufzuwerten. Die sehr realen Bedrohungen seiner Sicherheit – das schwindende Vermögen seiner Familie, die fortwährenden Umzüge in immer billigere Bleiben, seine gesundheitlichen Probleme – waren die bestimmenden Erfahrungen seiner Biographie.⁵⁹

Auch in Lovecrafts Geschichten (die nach Fertigstellung von "The Dream-Quest of Unknown Kadath" im Frühjahr 1927 ohne Ausnahme dem Necronomiconmythos zuzurechnen sind), wird die Bedeutung des "Alten und Bleibenden" fortan durch die wiederholten Angriffe, denen es sich ausgesetzt sieht, unterstrichen: sei es in Form der eigenen Familiengeschichte ("The Shadow over Innsmouth") oder der der gesamten Menschheit ("The Shadow out of Time"). Immer erwächst der Schrecken aus der Entdeckung einer "älteren" Wahrheit, deren Enthüllung das Ende aller Illusionen bedeutet, die wir uns von unserem Platz im Kosmos gemacht haben; das Heimische wird unheimlich, das Vergessene tritt hervor – das Seltsame, das Wahre und das Alte werden eins.

Die vagen Grenzen zwischen dem Wunderbaren und dem Schrecklichen beschäftigen ihn jedoch weiterhin; noch spät in seinem Leben, 1933, legt er abermals seine Vorstellung der *weird fiction* in einem Essay dar:

My reason for writing stories is to give myself the satisfaction of visualising more clearly and detailedly and stably the vague, elusive, fragmentary impressions of wonder, beauty and adventurous expectancy which are conveyed to me by certain sights [...], ideas, occurrences, and images encountered in art and literature. I choose weird stories because they suit my inclination best – one of my strongest and most persistent wishes being to achieve, momentarily, the illusion of some strange suspension or violation of the galling limitations of time, space, and natural law which forever imprison us and frustrate our curiosity about the infinite cosmic spaces beyond the radius of our sight and analysis.⁶⁰

Diesem Wunsch, der Neugierde und "adventurous expectancy" nachzugeben, würde er nie wieder so weit folgen wie in den Erzählungen über das Traumland.

⁵⁹ Cf. Klein, "A Dreamer's Tales", xl-xlii.

⁶⁰ H.P. Lovecraft, "Notes on Writing Weird Fiction", in *Miscellaneous Writings*, 113. Cf. "Some Notes on Interplanetary Fiction", 119: "wistful or restless *moods* of the human spirit, wherein it seeks to weave gossamer ladders of escape from the galling tyranny of time, space and natural law."

II.2 Traumlandgeschichten

[...] Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang.
– Friedrich Schiller, *Der Antritt des neuen Jahrhunderts*

II.2.1 The White Ship

written OCT 1919 – published NOV 1919 (UNITED AMATEUR)

Basil Elton ist der letzte aus einer Familie von Leuchtturmwärtern. Er kümmert sich um das Licht von North Point "above sunken slimy rocks that are seen when the tide is low, but unseen when the tide is high", doch es kommen so wenige Schiffe zu ihm dieser Tage, daß er manchmal glaubt, der letzte Mensch auf der Welt zu sein.

From far shores came those white-sailed argosies of old; from far Eastern shores where warm suns shine and sweet odors linger about strange gardens and gay temples. The old captains of the sea came often to my grandfather and told him of these things which in turn he told to my father, and my father told to me in the long autumn evenings when the wind howled eerily from the East. And I have read more of these things, and of many things besides, in the books men gave me when I was young and filled with wonder.⁶¹

Doch älter noch als Seemannsgarn und Legenden ist der Ozean selbst: "that ocean is not silent. All my days have I watched it and listened to it, and I know it well."⁶² Der Ozean zieht Basil an:

[...] to grant me glimpses of the ways beyond; and [...] the ways beneath. And these glimpses have been as often of the ways that were and the ways that might be, as of the ways that are; for the ocean is more ancient than the mountains, and freighted with the memories and the dreams of Time.⁶³

Der Ozean dient hier, wie auch heute noch häufig in der Science Fiction und Fantasy, als machtvolles Symbol des Unterbewußten und Verdrängten, der manchmal verschlingt und manchmal gebiert (Lems *Solaris* und Beagles *The Last Unicorn* seien als zwei herausragende Beispiele genannt). Lovecrafts angebliche Angst vor ihm ist wohl kaum mehr als eine Legende⁶⁴ – die Sehnsucht, die sich in den Traumlandgeschichten mit der Weite des Meeres verbindet, dürfte aber vor allem dem Einfluß der *Dreamer's Tales* geschuldet sein: Sie ist

⁶¹ H.P. Lovecraft, "The White Ship", in *Dagon and other Macabre Tales*, 36-42, 36.

⁶² *Ibid.*, 36f.

⁶³ *Ibid.*, 37.

⁶⁴ L. Sprague de Camp, *Lovecraft: A Biography*, New York: Doubleday & Co, 1975, 73 und 328.

Thema der ersten Geschichte, die Lovecraft von Dunsany las: "Poltarnees, Beholder of Ocean".⁶⁵

Von Süden her nähert sich das Weiße Schiff dem Leuchtturm. In einer mond hellen Nacht, "out over the waters to the White Ship on a bridge of moonbeams", folgt Basil der Einladung des bärtigen Steuermanns, sich auf eine Reise in den Süden zu begeben, geleitet von einem blauen Vogel als himmlischem Führer.⁶⁶

Die erste Station ihrer Reise ist das Land Zar:

[...] where dwell all the dreams and thoughts of beauty that come to men once and then are forgotten. [...] There too were forms and fantasies more splendid than any I had ever known; the visions of young poets who died in want before the world could learn of what they had seen and dreamed. But we did not set foot upon the sloping meadows of Zar, for it is told that he who treads them may nevermore return to his native shore.⁶⁷

Als nächstes erreichen sie Thalarion, eine Stadt größer als alle, die Basil je gesehen hat, von einer hohen, grauen Mauer geschützt. "Thalarion, The City of a Thousand Wonders", klärt der Steuermann Basil auf, "wherein reside all those mysteries that man has striven in vain to fathom".⁶⁸ Doch auch hier weigert er sich anzulegen: "'Into Thalarion [...] many have passed but none returned. Therein walk only daemons and mad things that are no longer men.'"⁶⁹ Joshi sieht dies als frühen Verweis in Lovecrafts Werk auf die Übermacht der "Wahrheit" – sowohl die Schönheit Zars als auch die Versprechungen Thalarions sind mehr, als Menschen ertragen können.⁷⁰ Wenn das Land der Verheißung gleichzeitig ein verbotenes Land ist, wird das menschliche Streben danach freilich zum gefährlichen Unterfangen.

Das Weiße Schiff segelt weiter in den Süden.

Xura, "the Land of Pleasures Unattained" präsentiert sich zunächst als ein Blütenmeer unter warmer Sonne, über das der Klang von Gelächter und Musik erschallt, bis der Wind umschlägt und der Blumenduft den Verwesungsgeruch unbestatteter Leichen preisgibt.⁷¹ Joshi bezeichnet Xura als "the standard perversion of Epicuranism"; das Verfolgen physischer

⁶⁵ Cf. Lord Dunsany, *Time and the Gods*, London: Gollancz, 2003, 231-242.

⁶⁶ Lovecraft, "The White Ship", 37. Die Brücke aus Mondlicht trägt Basil gleichsam ins Land der Träume ("The Dream-Quest of Unknown Kadath" verortet "North Point" in Kingsport, also in Lovecrafts fiktionalisiertem Neuengland; die Traumreise Basil Eltons hat damit einen klaren Anfang und ein klares Ende). Zur Rolle des blauen Vogels siehe weiter unten.

⁶⁷ *Ibid.*, 37f.

⁶⁸ *Ibid.*, 38.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Joshi, *The Decline of the West*, 97.

⁷¹ Lovecraft, "The White Ship", 39.

Genüsse scheint in Xura zu einer Reduktion auf das Fleischliche und letztlich dessen Verfall geführt zu haben.⁷² Oonai, "the city of lute and dancing" in "The Quest of Iranon", ist ein ähnliches Beispiel hierfür.⁷³

Im Hafen Sona-Nyls, der von zwei kristallinen Landzungen geschützt ist, geht das Weiße Schiff schließlich vor Anker. Basil lebt "for many aeons" unter den Menschen Sona-Nyls, und es scheint, daß dieser Ort dem Paradies so nahe wie nur irgend möglich kommt: "In the Land of Sona-Nyl there is neither time nor space, neither suffering nor death" – ein Ideal nicht nur in Augen Lovecrafts.⁷⁴ Sona-Nyl ist der Zustand der Ataraxie, der Abwesenheit von Leid und Disharmonie; das höchste epikureische Ideal.

Doch der blaue Vogel kehrt zurück, und Basil fühlt eine neue Unruhe. Es treibt ihn dem Unerreichbaren entgegen – versinnbildlicht durch die Sage Cathurias: "Cathuria, which no man hath seen, but which all believe to lie beyond the basalt pillars of the West. It is the Land of Hope, and in it shine the perfect ideals of all that we know elsewhere."⁷⁵ Nur sorgenvoll kommt der Bärtige dem Wunsch Basils nach diesem Elysion jenseits der Grenzen der bekannten Welt nach, das von einem Halbgott oder Gott beherrscht werden soll: "Sona-Nyl is known of men, while none hath ever beheld Cathuria."⁷⁶

Abermals legt das Weiße Schiff ab, der Legende in unbekannten Gewässern entgegen, die Wunder Sona-Nyls noch zu übertreffen. Doch jenseits der Basaltsäulen des Westens, von wo Basil Lautenklang zu hören glaubt, liegt – wie zu erwarten – nur das Ende der Welt: Das Schiff zerbricht in der Gewalt des Malstroms, und Basil schließt seine Augen, "shutting out the sight of the celestial bird which flapped its mocking blue wings over the brink of the torrent."⁷⁷

Basil kommt in seinem Leuchtturm wieder zu sich. Es ist dieselbe Nacht, in der er das Weiße Schiff betrat; doch unter ihm, auf den Klippen, liegen weiße Planken angespült; daneben der tote Körper eines blauen Vogels. Das Licht des Turms hat zum ersten Mal seinen Dienst versagt; der Ozean spricht nicht mehr von fernen Wundern, und nie wieder wird das Weiße Schiff kommen, um Basil zu rufen.

⁷² Joshi, *The Decline of the West*, 97.

⁷³ H.P. Lovecraft, "The Quest of Iranon", in *Dagon and other Macabre Tales*, 111-117, 114.

⁷⁴ Lovecraft, "The White Ship", 39. Cf. Joshi, *The Decline of the West*, 102.

⁷⁵ Lovecraft, "The White Ship", 39. Die "Basaltsäulen des Westens" rufen natürlich Assoziationen zu den Säulen des Herkules hervor; Cathuria wird in dieser Lesart zu Platons Atlantis.

⁷⁶ *Ibid.*, 41.

⁷⁷ *Ibid.*

Als Vorbild dieser Geschichte dürfte Dunsanys "Idle Days on the Yann" gedient haben, das ebenfalls eine Reise zu Fluß durch das Land der Träume beschreibt. Auch hier entspinnt sich eine Freundschaft zwischen dem Erzähler und dem Kapitän; auch hier legt das Schiff an mehreren exotisch verklärten Städten an, und der Erzähler ist von Wehmut ergriffen, weil er spürt, daß er, je älter er wird, diese Orte und Menschen um so seltener sehen wird; der Gedanke an sie versöhnt ihn jedoch. Obgleich die längere der beiden Geschichten, hat "Idle Days on the Yann" keine rechte Handlung und keinen Höhepunkt – sie berichtet eben von Tagen des Müßiggangs.⁷⁸

"The White Ship" dagegen ist die vielleicht gelungenste aller Geschichten, in denen Lovecraft versucht, eine "Botschaft" zu vermitteln (er selbst bezeichnet sie als Ausnahme zu seiner üblichen Vermeidung des didaktischen Elements⁷⁹). Natürlich ist sie eine Allegorie auf die menschliche Hybris – mit der Ablehnung Sona-Nyls zugunsten eines noch fernerer, himmlischen Ideals, verspielt Basil alles bisher Erreichte: seine Träume, ja selbst die Leuchtturmwärterehre seiner Vorväter. Gleichzeitig zeichnet sie ein bitteres Bild des zum Sehnen verdammt und in seinem Sehnen von höheren Mächten (dem Vogel) verlachten Menschen; eine Ironie, die Lovecraft mit Dunsany gemein hat, doch weitaus finsterer zeichnet.

Klein faßt Basils Rastlosigkeit, seine Unfähigkeit zu verharren, während immer schönere (und doch immer gleiche) Städte wie aufgereichte Perlen an der Reisegesellschaft vorübertreiben, in einen Gegensatz von Dynamik und Stagnation:

The sea and the river [...] are where the traveler experiences life. The harbor city on the shore may offer security, a refuge to which one can always return, but it also means monotony, stagnation. It cannot be lived in because, paradoxically, it is timeless: because it permits none of the change one associates with life.⁸⁰

Dies ist im wesentlichen eine Paraphrase W.H. Audens, der schon in *The Enchafèd Flood* erklärte:

To leave the land and the city is the desire of every man of sensibility and honor.
The sea is the real situation and the voyage is the true condition of man. [...]
The sea is where [...] the moments of eternal choice, of temptation, fall and redemption occur.
The shore life is always trivial.⁸¹

⁷⁸ Cf. Lord Dunsany, *Time and the Gods*, 264-81.

⁷⁹ Lovecraft, "In Defence of Dagon", 150.

⁸⁰ Klein, "A Dreamer's Tales", li.

⁸¹ W.H. Auden, *The Enchafèd Flood, or, The Romantic Iconography of the Sea*, New York: Random House, 1950, 13f.

Mosig dagegen sieht in "The White Ship" vorrangig eine Parabel über die Entwicklung der Persönlichkeit und menschlicher Hoffnung.⁸²

Diese Interpretation macht insbesondere Sinn, wenn man noch einmal die Rolle des Vogels bedenkt, der vor allem auch eine Projektion Basils zu sein scheint, die ihn seinem eigenen Untergang entgegenführt. Seine Farbe verweist auf den unerreichbaren Fluchtpunkt des Horizonts, die himmlische Sphäre, die Basil ersehnen, aber nicht meistern kann. Sein Auftauchen in Sona-Nyl markiert die Rückkehr seines Verlangens; sein Tod auf den Klippen das Stranden aller Hoffnung.

Pate für die Wahl dieses Motivs mag nicht zuletzt *L'Oiseau Bleu* des belgischen Symbolisten und Nobelpreisträgers Maurice Maeterlinck gestanden haben, das 1908 uraufgeführt und 1910 bzw. 1918 auch verfilmt worden war. Bei Maeterlinck ist der Vogel nicht Führer, sondern Gegenstand der Suche zweier Kinder nach Heilung und Glück. Zum Ende des Stücks ("The Awakening") erkennen sie, daß der Vogel die ganze Zeit am Ausgangspunkt der Suche, ihrem Zuhause, gewesen war – sofern Basil nach seinem Erwachen zur selben Einsicht gelangt, kommt sie für ihn freilich zu spät.⁸³

II.2.2 Celephaïs

written NOV 1920 – published MAY 1922 (THE RAINBOW)

"Celephaïs" beginnt mit einem für Lovecraft typischen Rundumschlag:

His money and lands were gone, and he did not care for the ways of the people about him, but preferred to dream and write of his dreams. What he wrote was laughed at by those to whom he showed it, so that after a time he kept his writings to himself, and finally ceased to write. The more he withdrew from the world about him, the more wonderful became his dreams; and it would have been quite futile to try to describe them on paper. Kuranos was not modern, and did not think like others who wrote. Whilst they strove to strip from life its embroidered robes of myth and to show in naked ugliness the foul thing that is reality, Kuranos sought for beauty alone. When truth and experience failed to reveal it, he sought it in fancy and illusion, and found it on his very doorstep, amid the nebulous memories of childhood tales and dreams.⁸⁴

Kuranos ist ein klarer Avatar Lovecrafts und seiner idealisierten Selbstsicht als enteigneter englischer Aristokrat, der die Einsamkeit seiner Träume der Häßlichkeit des Wirklichen

⁸² Yōzan Dirk W. Mosig, "'The White Ship': A Psychological Odyssey", in *Mosig at Last*, 46.

⁸³ Cf. Maurice Maeterlinck, *L'Oiseau Bleu*, Paris: Fasquelle, 1976. Eine englische Übersetzung ist online verfügbar: <http://www.gutenberg.org/etext/8606> (Hyperlinks zu allen Onlinequellen finden sich im Literaturverzeichnis.)

⁸⁴ H.P. Lovecraft, "Celephaïs", in *Dagon and other Macabre Tales*, 83-89, 83f.

vorzieht.⁸⁵ Die besondere Bedeutung seiner Kindheitsträume betont auch der nachfolgende Abschnitt:

There are not many persons who know what wonders are opened to them in the stories and visions of their youth; for when as children we listen and dream, we think but half-formed thoughts, and when as men we try to remember, we are dulled and prosaic with the poison of life. But some of us awake in the night with strange phantasms of enchanted hills and gardens, of fountains that sing in the sun, of golden cliffs overhanging murmuring seas, of plains that stretch down to sleeping cities of bronze and stone, and of shadowy companies of heroes that ride caparisoned white horses along the edges of thick forests; and then we know that we have looked back through the ivory gates into that world of wonder which was ours before we were wise and unhappy.⁸⁶

Die Kindheit birgt Zauber, Erkenntnis aber führt zu Unglück. Und es ist die elfenbeinerne Pforte, durch die jene Träume, denen Lovecraft nachhängt, dringen – die Pforte, durch welche die "unechten", nicht-prophetischen, daher "nutzlosen" Träume die Welt erreichen. Eine dekadente Ironisierung; für Lovecraft sind es die "urges and aspirations of waking life [...] which do not lead to any goal."⁸⁷

Auffällig ist, daß Lovecrafts Arkadien fast immer durch Heldenquesten (hier personifiziert durch die "shadowy companies") und natürlich die lichten Städte gebrochen werden. Es ist nicht die Schlichtheit der bukolischen Vision, der Lovecraft nachhängt – wohl aber ihre Unbeschwertheit. Reichtum ist im Überfluß vorhanden; in Lovecrafts Traumland bestehen ganze Tempel oder gleich die Landschaften selbst aus Edelstein.

Kuraness' Träume führen ihn zunächst in seine Vergangenheit: "He had been dreaming of the house where he had been born; the great stone house covered with ivy, where thirteen generations of his ancestors had lived, and where he had hoped to die." Dieser Ort der Tradition ist typischerweise der (einzige) Anker, den Lovecraft seinen Protagonisten inmitten einer sinnentleerten Welt zur Verfügung stellt (und dann häufig wieder entzieht).⁸⁸

Die Reise ist jedoch noch nicht zu Ende; Kuraness wandert durch das verlassene Dorf seiner Kindheit, bis er jenseits dessen Grenzen einen Abgrund hinabstürzt, wo er den Schemen ungeträumter Träume begegnet und "laughing winged things that seemed to mock the dreamers of all the worlds". Es scheint, er hat nun selbst die (von den Oneiroi bewachte)

⁸⁵ Cf. Donald R. Burleson, *H.P. Lovecraft: A Critical Study*, Westport: Greenwood Press, 1983, 48. Wie Kuraness in der wirklichen Welt heißt, bleibt ungenannt.

⁸⁶ Lovecraft, "Celephaïs", 84.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Zu Kuraness' Liebe zum Vergangenen siehe auch II.2.4.

Pforte durchschritten – und zwar in der *umgekehrten* Richtung, also in das Reich der Träume hinein.⁸⁹

Kuranen wird einer Stadt gewahr, und erkennt, daß es sich um die Türme Celephaïs' handeln muß, von denen er als Knabe eine einzige Stunde lang – "all the eternity of an hour one summer afternoon" – einst träumte.⁹⁰ Man versprach ihm in der Stadt, auf einer goldenen Galeere nach der Stelle zu segeln "wo sich die See dem Himmel vermählt"⁹¹ – Kuranen sehnt sich also nach dem Jenseits eines Traum in einem Traume, eine Sehnsucht, die zuletzt vor vierzig Jahren zu ihm kam. Ähnlich wie Basil treibt es auch ihn immer weiter, sein Antrieb ist jedoch weniger Hybris denn ein Streben nach Transzendenz. Der Horizont dient wiederum als externalisiertes Symbol der Approximation – als "Flucht-Punkt", der nie erreicht werden kann.

Kuranen erwacht.

Wenige Nächte später wandert er abermals durch Celephaïs, und erkennt, daß sich nichts seitdem geändert hat (er darf also erleben, was Iranon – cf. II.2.3 – verwehrt bleiben wird). Die Bewohner der Stadt heißen ihn willkommen, der Priester erklärt ihm, daß hier ewige Jugend herrscht. Im Hafen trifft er den Kapitän, der ihn seinerzeit mitnehmen wollte. Gemeinsam fahren sie dem Horizont entgegen, und diesmal fliegen sie in den Himmel hinaus, der Wolkenstadt Serannian entgegen – doch Kuranen erwacht abermals.

In der Folge hat er große Schwierigkeiten, Celephaïs wiederzufinden. Er reist im Schlaf zu den fantastischsten Plätzen, liebäugelt mit der dunklen Macht des Priesters mit der gelben Maske⁹² und versucht mittels Haschisch⁹³ die entferntesten Sphären zu erreichen – vergeblich. In der wirklichen Welt verarmt und aus seiner Wohnung vertrieben, wandert Kuranen durch die Straßen, und aus London hinaus.

Da begegnet ihm eine Reiterschar, die, wie sie sagt, ihm zu Ehren geschickt worden sei – er habe Celephaïs in seinen Träumen schließlich erschaffen, und sei damit auch oberster

⁸⁹ Es könnte sich bei den geflügelten Kreaturen auch um die *night-gaunts* handeln, die in *The Dream-Quest of Unknown Kadath* als Wächter des Abgrunds auftreten. Diese entsprangen wiederum kindlichen Alpträumen Lovecrafts. Cf. Frenschkowski in Lovecraft, *Gesammelte Werke*, III 14f.

⁹⁰ Lovecraft, "Celephaïs", 85.

⁹¹ So lautet die deutsche Übersetzung der (auch in "The Dream-Quest of Unknown Kadath") häufig reiterierten Phrase; im Originaltext "where the sea meets the sky" (*Gesammelte Werke*, I 274; cf. "Celephaïs", 86).

⁹² Dieser Priester ist eine wiederkehrende Verkörperung Nyarlathoteps, die ihre Wurzeln in der nicht minder bizarren Priesterschaft Pegānas finden dürfte.

⁹³ Dies ist ein häufig anzutreffender Gemeinplatz; cf. Dunsanys "The Hashish Man" (in *Time and the Gods*, 295-300). Lovecraft selbst hat nie Drogen genommen.

Herrscher – "chief god" – für alle Zeit.⁹⁴ Sie nehmen ihn mit sich, aus London hinaus zu den Ländereien, wo er aufwuchs, und während sie reiten, reiten sie auch rückwärts durch die Zeit bis in Chaucers Tage; die Verheißung des "Göttlichen" an den Anfang, die Zeit vor dem Fall zu stellen, findet seinen Ausdruck in dieser Reise in die Vergangenheit; die (historische) Tradition ist dem Traum vorgelagert. Sie erreichen das Dorf und dahinter den Abgrund (diesmal bei hellichtem Tage) und stürzen sich hinein. Die Szene erflammt in goldener Pracht, als sie Celephaïs' und des dahinter liegenden Ozeans gewahr werden.

And Kuranès reigned thereafter over Ooth-Nargai and all the neighboring regions of dream, and held his court alternately in Celephaïs and in the cloud-fashioned Serannian. He reigns there still, and will reign happily for ever, though below the cliffs at Innsmouth the channel tides played mockingly with the body of a tramp who had stumbled through the half-deserted village at dawn; played mockingly, and cast it upon the rocks by ivy-covered Trevor Towers, where a notably fat and especially offensive millionaire brewer enjoys the purchased atmosphere of extinct nobility.⁹⁵

Auch zu *Celephaïs* findet sich ein direkter Vorläufer Lord Dunsanys: "The Coronation of Mr Thomas Shap" (in *The Book of Wonder*).⁹⁶ Am Vergleich dieser beiden Geschichten kann man leicht den augenfälligsten Unterschied zwischen Lovecraft und Dunsany festmachen: Humor. In Dunsanys Geschichte schafft sich der Angestellte Shap aus Frustration über seinen eintönigen Alltag ein Traumland, zu dessen rechtmäßigem König er sich dann auch krönen läßt – zu diesem Zeitpunkt hat man seinen Körper freilich lange in ein Sanatorium gesperrt.

Auch wenn die "Moral" von Dunsanys Geschichten oft ein Schlag ins Gesicht ihrer Hauptfiguren ist (die Mißachtung ihrer Sehnsüchte und Ansprüche ist häufig ihr integraler Bestandteil), so geht ihnen nie eine feinsinnige Ironie ab, die den Leser permanent zum Schmunzeln animiert. Bei Lovecrafts ist selbst im Traumland kein Platz zum Schmunzeln – sein Fatalismus bleibt ebenso unerschütterlich wie die raren Triumphe schadenfroh. Lovecrafts Figuren befinden sich stets in einem Agon mit der Welt um sie herum.

Daß selbst Serannian für Kuranès nicht das Ende der Reise sein wird, ist Gegenstand von "The Dream-Quest of Unknown Kadath" (cf. II.2.4). Celephaïs bleibt ein Traum unter vielen; seine Unwirklichkeit ist – so Joshi analog zu Marinellis Bemerkung über Arkadien (cf. I.1.2) – seine entscheidende Qualität; gleichzeitig birgt sie aber auch das Risiko der

⁹⁴ Lovecraft, "Celephaïs", 88.

⁹⁵ Lovecraft, "Celephaïs", 89. Dieses Innsmouth ist nicht das des *Shadow over Innsmouth*, stellt aber die erste Verwendung dieses Namens bei Lovecraft dar. Das Feindbild des geschmacklosen Geldadels ist ein Gemeinplatz in Lovecrafts Weltsicht.

⁹⁶ Cf. Dunsany, *Time and the Gods*, 395-399.

Schablonenhaftigkeit: "The heaven of our dreams, once we arrive there, can be a pretty tedious place."⁹⁷

II.2.3 The Quest of Iranon

written FEB 1921 – published JUL 1935 (THE GALLEON)

In Teloth, einer aus Granit gebauten Stadt, in der die Menschen, "dark and stern",⁹⁸ in ihren quadratischen Häusern leben, erregt ein mit Laub und Myrrhe im blonden Haar geschmückter Fremder Aufsehen. Seine Kleidung ist zerrissen und es scheint, als sei er von jenseits der Berge gekommen. Auf seine Erscheinung angesprochen, erwidert er:

"I am Iranon, and come from Aira, a far city that I recall only dimly but seek to find again. I am a singer of songs that I learned in the far city, and my calling is to make beauty with the things remembered of childhood. My wealth is in little memories and dreams, and in hopes that I sing in gardens when the moon is tender and the west wind stirs the lotus-buds."⁹⁹

Obwohl sie weder seine Erscheinung, das Purpur seiner Robe noch die Jugend in seiner Stimme sonderlich mögen, bitten ihn die Bewohner Teloths, die keine Lieder und kein Lachen kennen, eine Kostprobe seiner Kunst zu geben; denn immerhin haben sie von der Stadt Oonai gehört, in der solche Dinge gern gesehen sind, und möchten ihren Nachbarn in nichts nachstehen. Doch mit Ausnahme eines Alten und eines Blinden, die von Iranons Darbietung ergriffen sind (der Blinde glaubt gar einen Heiligenschein um Iranons Kopf zu erblicken), erntet der Barde nur Gähnen; "for Iranon told nothing useful, singing only his memories, his dreams, and his hopes."¹⁰⁰

Lovecrafts Programm deckt sich zu jener Zeit noch weitgehend mit dem Oscar Wildes: "The artist is the creator of beautiful things. [...] All art is quite useless."¹⁰¹ Sofort etabliert er eine Atmosphäre der Feindseligkeit zwischen der farblosen, stumpfsinnigen Welt der Arbeiter und dem sinnlichen, reich geschmückten Jüngling.

⁹⁷ Klein, "A Dreamer's Tales", li.

⁹⁸ Lovecraft, "The Quest of Iranon", 111.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, 112.

¹⁰¹ Oscar Wilde, "The Picture of Dorian Gray", in *Complete Works*, J.B. Foreman ed., London: Collins, 1966, 17-167, 17.

Die Träume Iranons präsentieren die für Lovecraft typische Verschmelzung paradiesischer Landschaften mit der Vision einer Ewigen Stadt, in der die Menschen ohne Sorge leben und sich an der Schönheit ihrer Stadt erfreuen:

"I remember the sun of morning bright above the many-coloured hills in summer, and the sweetness of flowers borne on the south wind that made the trees sing. [...] How I loved the warm and fragrant groves across the hyaline Nithra, and the falls of the tiny Kra that flowed though the verdant valley! In those groves and in the vale the children wove wreathes for one another, and at dusk I dreamed strange dreams under the yath-trees on the mountain as I saw below me the lights of the city, and the curving Nithra reflecting a ribbon of stars.

And in the city were the palaces of veined and tinted marble, with golden domes and painted walls, and green gardens with cerulean pools and crystal fountains. Often I played in the gardens and waded in the pools, and lay and dreamed among the pale flowers under the trees. And sometimes at sunset I would climb the long hilly street to the citadel and the open place, and look down upon Aira, the magic city of marble and beryl, splendid in a robe of golden flame."¹⁰²

Iranons Familie, die über Aira herrschte, wurde aus diesem Garten vertrieben, als Iranon noch sehr jung war. Heute sucht er nach der Stadt seiner Kindheit, um wieder über sie zu herrschen – und vor dankbarerem Publikum zu singen, "men who shall know whereof I sing, and laugh not nor turn away."¹⁰³

The Einwohner Teloths aber wollen Iranon zum Schustergesellen machen. Seinem Einwand, ein Leben nur aus Arbeit, jedoch ohne Gesang, sei ein Schicksal schlimmer als der Tod, begegnet man mit dem lapidaren Hinweis darauf, daß man sein Gesicht und seine Stimme nicht möge und die Götter Teloths gesagt hätten, daß schwere Arbeit gut sei (ein scharfer Angriff auf puritanische Lebensverweigerung und Heilsversprechen):

"Our gods have promised us a haven of light beyond death, where shall be rest without end, and crystal coldness amidst which none shall vex his mind with thought or his eyes with beauty."¹⁰⁴

Der Jüngling entschließt sich zur Flucht vor der Kälte Teloths: "So Iranon went out of the stable and walked over the narrow stone streets between the gloomy square houses of granite, seeking something green in the air of spring."¹⁰⁵ Am Flußufer findet er einen Gleichgesinnten: Romnod, "a young boy with sad eyes gazing into the waters to spy green budding branches washed down from the hills", der ihm von Oonai erzählt, "the city of lutes and dancing, which men whisper of and say is both lovely and terrible."¹⁰⁶ Romnod schlägt vor,

¹⁰² Lovecraft, "The Quest of Iranon", 112.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, 113.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

gemeinsam nach Aira zu suchen: "Let us leave the city of Teloth and fare together among the hills of spring."¹⁰⁷

Iranon willigt ein, auch wenn er nicht Romnods Hoffnung teilt, daß es sich bei Oonai um das Aira seiner Kindheit handeln könne: "But think not that delight and understanding dwell just across the Karthian hills, or in any spot thou canst find in a day's, or a year's, or a lustrum's journey."¹⁰⁸ Schon zu viele Städte habe er aufgesucht, nur um enttäuscht zu werden – selbst den Sumpf, wo einst Sarnath stand (eine Anspielung auf "The Doom that came to Sarnath", und eine Vorwegnahme des nahen Endes).

Die Reise der Gefährten gestaltet sich zunächst sorglos, und führt sie durch eine arkadische Landschaft:

In the dusk as the stars came out Iranon would sing of Aira and its beauties and Romnod would listen, so that they were both happy after a fashion. They ate plentifully of fruit and red berries, and marked not the passing of time, but many years must have slipped away.¹⁰⁹

Romnod scheint der Ältere von ihnen zu sein, als sie endlich Oonai erreichen.

Dort heißt man sie mit Blumen und Applaus willkommen, und so bleiben sie lange Zeit und lassen sich bewirten und neu einkleiden, obgleich Iranon vom ersten Moment an weiß, daß dies nicht die Stadt ist, in der er seine Kindheit verbrachte. Zu weltlich sind ihre Bewohner, zu sehr dem Wein und dem wilden Fest zugetan – das epikureische Ideal der Leidlosigkeit wird ertränkt in ungezügelter Hedonismus.

Jahre vergehen, und mit ihnen sinkt Iranons Stern. Die Bewohner Oonais wenden sich anderen Barden und deren Liedern zu, und Romnod, fett und rot von Wein, haucht sein Leben zwischen seidenen Kissen aus. Iranon aber, an dem die Zeit schadlos vorüberging, blaß und schlank wie eh und je, bestattet seinen einstigen Freund; dann streift er seine ihm gegebenen Kleider ab, und abgerissen wie eh und je zieht er unbemerkt davon:

In all the cities of Cydathria and in the lands beyond the Bnazic desert gay-faced children laughed at his olden songs and tattered robe of purple; but Iranon stayed ever young, and wore wreathes upon his golden head whilst he sang of Aira, delight of the past and hope of the future.¹¹⁰

Eines Nachts begegnet er einem alten Schäfer in der Nähe eines Sumpfes. Auch ihm stellt er seine rituelle Frage nach Aira; der Schäfer blickt ihn seltsam an und erwidert:

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, 114.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, 116. Die Wendung "delight of the past and hope of the future" rückt Aira, untypisch für Lovecraft, in die Nähe eines Neuen Jerusalem.

"O stranger, I have indeed heard the name of Aira, and the other names thou hast spoken, but they come to me from afar down the waste of long years. I heard them in my youth from the lips of a playmate, a beggar's boy given to strange dreams, who would weave long tales about the moon and the flowers and the west wind. We used to laugh at him, for we knew him from his birth though he thought himself a King's son. He was comely, even as thou, but full of folly and strangeness; and he ran away when small to find those who would listen gladly to his songs and dreams. How often hath he sung to me of lands that never were, and things that never can be! Of Aira did he speak much; of Aira and the river Nithra, and the falls of the tiny Kra. There would he ever say he once dwelt as a Prince, though here we knew him from his birth. Nor was there ever a marble city of Aira, nor those who could delight in strange songs, save in the dreams of mine old playmate Iranon who is gone."¹¹¹

Der Mond kommt hervor und taucht die Szene in das Licht seiner Kindheit. Iranon erkennt, daß der Schäfer die Wahrheit gesprochen hat und geht – "a very old man in tattered purple, crowned with withered vine-leaves and gazing ahead as if upon the golden domes of a fair city where dreams are understood" – in den tödlichen Treibsand. "That night something of youth and beauty died in the elder world."¹¹²

The Quest of Iranon mag die machtvollste Stellungnahme Lovecrafts zum Topos der Suche nach (ideeller) Schönheit und Jugend sein: Iranon wählt den Freitod, als man ihm die Nichtexistenz seiner Lebenslüge, seiner *pipe-dreams* beweist, und zugleich alle Aussicht darauf stirbt, jemals Traum und Wirklichkeit in Deckung zu bringen. Joshi läuft Gefahr, dies zu verkennen, wenn er das Ende als "collapse of aristocracy"¹¹³ interpretiert und dahinter einen "hint of social snobbery"¹¹⁴ vermutet, welcher eher auf "Celephaïs" gepaßt hätte.

Auch wenn Lovecraft sich tatsächlich – ganz wie Iranon – Mitglied einer mehr oder minder imaginären Elite wähnte, so gerät Iranons "Geburtsrecht" doch keineswegs zum Selbstzweck, sondern hat Ornamentcharakter – seine Abstammung unterstreicht den fantastisch-märchenhaften Duktus und zitiert letztlich wiederum Lord Dunsany, dessen Welten oftmals auch nur von Königen und Bettlern bevölkert scheinen (wobei in Dunsanys Falle damit selten eine Wertung einhergeht). Ein Leben als Prinz in den Palästen Airas mag Lovecraft (und Iranon) schon ästhetisch gesehen befriedigender gewesen sein als ein Leben als Bettler in Airas Straßen; aber an der Kraft (und auch Naivität) des Festhaltens am *Traum* von Aira ändert es wenig.

Iranons vornehmliches Problem ist nicht der Verlust seiner Perspektive auf Herrschaft, sondern der seiner Perspektive auf Menschen, die seine Träume teilen und nicht mit dem Finger auf ihn weisen. Sein Traum hält ihn jung, solange er daran glauben kann, und seine

¹¹¹ *Ibid.*, 117.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Joshi, *The Decline of the West*, 121.

¹¹⁴ Joshi, Schultz, *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, 220.

zerrissene Purpurkleidung trägt der tragikomische Sänger mit Stolz. Die Ikonographie der letzten Szene, in der der gekrönte Bettler, den Blick auf seine goldene Vision gerichtet, in den Tod schreitet, hat eine fast religiöse Dimension.

The Quest of Iranon ist die einzige der hier behandelten Traumlandgeschichten, die eindeutig nicht nach dem *looking-glass*-Schema arbeitet, sondern das Traumland als autarke Welt voraussetzt. Ähnlich verhält es sich auch mit "The Doom that came to Sarnath", "The Other Gods" und "The Cats of Ulthar"; allesamt kurze, maliziöse Moralstücke, die die Bestrafung menschlichen Hochmuts zum Thema haben.¹¹⁵ Auch Iranon jagt, von unserer Warte gesehen, damit einem Traum im Traume nach; sein Aira ist ein Phantom.

II.2.4 The Dream-Quest of Unknown Kadath

OCT 1926 - JAN 1927 – published 1943 (ARKHAM HOUSE, *BEYOND THE WALL OF SLEEP*)

"The Dream-Quest of Unknown Kadath" kommt eine Sonderstellung zu. Die Traumsuche ist einer der längsten Texte, die Lovecraft je schrieb (neben "The Case of Charles Dexter Ward" und "At the Mountains of Madness"); wechselnde Stimmungen und zahlreiche Querverweise auf den Necronomiconmythos führen den Leser in ein schwer faßbares Grenzland zwischen Phantastik und Fantasy. Gleichzeitig wird der Versuch unternommen, alle losen Enden des Traumlands aufzugreifen und dieses zu einer vollständigen Gegenwelt zu konsolidieren; hieraus begründet sich auch die ungewöhnlich große Zahl von Cameo-Auftritten, insbesondere König Kuran's.

Während sonst nur Lovecrafts nichtmenschliche Antagonisten ihr Zuhause zwischen den Texten gefunden haben, ist Randolph Carter die große Ausnahme von der Regel: Er debütiert bereits 1919 in "The Statement of Randolph Carter" und macht 1923 in "The Unnamable" erneut Bekanntschaft mit den dunklen Mächten. 1926 schreibt Lovecraft gleich zwei Geschichten über den Träumer aus Boston: "The Dream-Quest of Unknown Kadath" und die ungleich kürzere Erzählung "The Silver Key". Das Verhältnis beider Geschichten ist komplex; sie verfolgen ähnliche Absichten, jedoch auf sehr unterschiedliche Weise, und weitgehend ohne Berührungspunkte.¹¹⁶ Nach einer kurzen Erwähnung in "The Case of Charles Dexter Ward" im darauffolgenden Frühjahr läßt Lovecraft die Carterfigur dann ruhen,

¹¹⁵ Frenschkowski betont in seinen Einleitungstexten zu diesen Geschichten, daß, ähnlich wie im Falle Mittelirdes, fließende Übergänge zwischen einer Konzeption des Traumland als separater oder paralleler Welt und der des Traumlands als mythologischer Vorzeit der Erde existieren (wie es auch hier in den Worten "the elder world" anklingt). Das strukturelle Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Traumland in diesen Geschichten wird dadurch jedoch nicht beeinträchtigt.

bis sie in "Through the Gates of the Silver Key" (ein auf Drängen E. Hoffmann Prices unterfangenes Gemeinschaftsprojekt) 1932 ein letztes Mal wiederauferstehen darf. Verbindendes Element bleibt bis zuletzt das unbedingte "Eindringen in einen verbotenen Bereich", auch wenn die Konsequenz selbst im Erfolgsfalle häufig Entsetzen bedeutet.¹¹⁷

Inhaltlich bearbeitet Lovecraft in "The Dream-Quest of Unknown Kadath" zunächst denselben Topos wie in den vorhergehenden Geschichten: die Suche nach einer (hier unbenannten) "sunset city", die in einem weiteren jener romantisierenden Tableaus beschrieben wird, die Peter Cannon treffend "sunset terrace imagery" getauft hat:

All golden and lovely it blazed in the sunset, with walls, temples, colonnades and arched bridges of veined marble, silver-basined fountains of prismatic spray in broad squares and perfumed gardens, and wide streets marching between delicate trees and blossom-laden urns and ivory statues in gleaming rows [...].¹¹⁸

Dies ist das archetypische Bild, das Lovecraft für seinen Effekt der "adventurous expectancy"¹¹⁹ wählt: "For H.P. Lovecraft, to gaze down from a height, ideally at sunset, upon a gorgeous city or landscape vista, arguably constituted the supreme emotional experience of his life."¹²⁰ Auch der Verweis auf eine verlorene Kindheit ist von der ersten Seite an gegeben: Beim Anblick der Stadt empfindet Carter "the poignancy and suspense of almost-vanished memory, the pain of lost things [...]. It called up glimpses of a far forgotten first youth, when wonder and pleasure lay in all the mystery of days."¹²¹

Genau wie Kuranos hat Carter von dieser Stadt geträumt; und in "The Dream-Quest of Unknown Kadath" wird nun auch explizit, daß die Träumer ihre Träume tatsächlich *in* die Existenz träumen: Sie schaffen und formen ihre eigene Welt nach ihrem Willen, und wie am Ende der Geschichte enthüllt wird, gelang dies Carter so gut, daß selbst die Götter ihre Wohnstätte auf dem geheimnisumwitterten Kadath verließen, um in Carters Schöpfung zu hausen. Selten kommt Lovecraft seinem Vorbild Lord Dunsany so nahe wie in diesem Moment, als die neidvollen Erdgötter Carter seine Träume stehlen.

¹¹⁶ Die Geschichten werden hier in der Reihenfolge besprochen, in der sie Lovecraft begann, und in der sie sich auch in Carters fiktive Biographie einfügen; diese findet sich im Anhang dieser Arbeit.

¹¹⁷ Cf. Frenschkowski zu "Die Aussage des Randolph Carter", in Lovecraft, *Gesammelte Werke*, I 180.

¹¹⁸ H.P. Lovecraft, "The Dream-Quest of Unknown Kadath", in *At the Mountains of Madness and other Novels*, 290-385, 290.

¹¹⁹ Lovecraft, "Notes on Writing Weird Fiction", 113.

¹²⁰ Peter Cannon, "Sunset Terrace Imagery in Lovecraft", in ders., *"Sunset Terrace Imagery in Lovecraft" and other Essays*, West Warwick: Necronomicon Press, 1990, 14.

¹²¹ Lovecraft, "The Dream-Quest of Unknown Kadath", 290.

Carter aber macht sich auf die Suche: nach Kadath, der Weltenachse, dem Berg, auf dessen Gipfel das Onyxschloß der Götter steht, von denen er selbstbewußt Antwort – und sein Recht – einfordert.¹²² Immer auf seinen eigenen Vorteil bedacht, wandelt er dabei in den Grauzonen zwischen Gut und Böse, und bedient sich der Mittel, die er gerade benötigt. Er verbündet sich ebenso mit dem Erdengott Nodens wie mit Pickmans Ghoulen, den *night-gaunts* oder den Katzen von Ulthar.¹²³

Carters Unerschrockenheit, die fragwürdige Wahl seiner Freunde (die man als Verweis auf die Unabhängigkeit von menschengemachter Moral sehen kann¹²⁴) und die "Heimeligkeit" (cf. I.2.2) des Szenarios bedingen sich gegenseitig; je mehr das Traumland zur Fantasy gerät, wird Carter zum Archetypus und seine Suchfahrt eine nach seelischer Einheit:

Carter [...] declares war on the limitations of the structure of the psyche [...]. Carter must confront the Shadow, the gods of Kadath, and must, by reconciling this Dark Brother with his outward-turned ego, complete the circle to achieve balance.¹²⁵

Die Suche selbst muß hier nicht näher geschildert werden. Lovecraft greift wie erwähnt Elemente aus früheren Geschichten auf; die Abenteuer, die Carter bis zum Mond und wieder zurück führen, sind in der losen Manier eines Reiseromans aneinandergereiht, und würden über weite Strecken märchenhaft wirken, wären ihre Akteure nicht allesamt Ghoule und anderes Personal aus Lovecrafts extraterrestrischem Kabinett. Darüber hinaus gelingt es Lovecraft nicht recht, einen großen Spannungsbogen aufzubauen, und Großteile der Traumsuche gehören leider nicht unbedingt zum Besten, was er geschrieben hat. Wie Joshi urteilt: "it signifies nothing and is intended to signify nothing."¹²⁶

Joshi glaubt, daß Lovecraft im Winter 1926 massiv die Notwendigkeit gespürt hat, sich von seinem Vorbild Lord Dunsany zu lösen und ihn zugunsten eines anderen, eigenen Ideals zu überwinden, schon weil er sonst Gefahr liefe, sich ewig im Schatten des Sockels, auf den er ihn stellte, zu verlieren. Deshalb gibt er hier noch einmal sein Bestes, den dekadenten, rein dekorativen Charakter einer überbordenden Kunstschöpfung zu evozieren; es überzeugt

¹²² Das dem Kadath vorgelagerte Plateau von Leng wird im Necronomiconmythos wahlweise in der Antarktis oder Zentralasien verortet.

¹²³ "Nodens" hat Lovecraft von Arthur Machen übernommen (cf. *The Great God Pan*, 103), und dieser wahrscheinlich von einer in Gloucestershire gefundenen Inschrift aus spätrömischer Zeit.

¹²⁴ Cf. Burleson, *H.P. Lovecraft: A Critical Study*, 189. Tatsächlich soll Carter, wie in "Through the Gates of the Silver Key" erklärt, eine Inkarnation des (hier von Yog Sothoth besetzten) hinduistischen Prinzips des "All in one and one in all" sein; er ist der Magier, der Trickster außerhalb menschlicher Wertbegriffe.

¹²⁵ Burleson, *H.P. Lovecraft: A Critical Study*, 123f.

¹²⁶ Joshi, *The Decline of the West*, 116.

den Leser aber nicht, weil es auch den Autor nicht mehr überzeugt, und Lovecraft insgeheim bereits auf eine andere Auflösung hinarbeitet.

Zwei Passagen der Traumsuche sind für dieses Ziel von übergeordneter Bedeutung: Carters Zusammentreffen mit Kuranen und seine Unterredung mit Nyarlathotep auf dem Kadath.

In der ersten Szene wird berichtet, wie es König Kuranen seit seinem Schiffbruch im Traumland am Ende von "Celephaïs" erging. Es erweist sich, daß er seiner mühsam errungenen Stadt ebenso wie seiner Sommerresidenz in Serannian lange überdrüssig geworden ist:

It seemed that he could no more find content in those places, but had formed a mighty longing for the English cliffs and downlands of his boyhood; where in little dreaming villages England's old songs hover at evening behind lattice windows, and where grey church towers peep lovely through the verdure of distant valleys. He could not go back to these things in the waking world because his body was dead; but he had done the next best thing and dreamed a small tract of such countryside in the region east of the city where meadows roll gracefully up from the sea-cliffs to the foot of the Tanarian Hills. There he dwelt in a grey Gothic manor-house of stone looking on the sea, and tried to think it was ancient Trevor Towers, where he was born and where thirteen generations of his forefathers had first seen the light. And on the coast nearby he had built a little Cornish fishing village with steep cobbled ways, settling therein such people as had the most English faces, and seeking ever to teach them the dear remembered accents of old Cornwall fishers. And in a valley not far off he had reared a great Norman Abbey whose tower he could see from his window, placing around it in the churchyard grey stones with the names of his ancestors carved thereon, and with a moss somewhat like Old England's moss. For though Kuranen was a monarch in the land of dream, with all imagined pomps and marvels, splendours and beauties, ecstasies and delights, novelties and excitements at his command, he would gladly have resigned forever the whole of his power and luxury and freedom for one blessed day as a simple boy in that pure and quiet England, that ancient, beloved England which had moulded his being and of which he must always be immutably a part.¹²⁷

Nirgendwo findet Lovecrafts Überzeugung, daß Erfüllung allein in der Tradition zu finden sei, dramatischer ihren Ausdruck als in dieser Passage. Sein Argument ist konsequent reaktionär: Lovecraft glaubt nicht daran, daß das Leben noch irgend etwas bereithielte, das den bereits erlittenen Verlust wieder aufwiegen könnte. Kuranen hat seine Wolkenstadt gegen das Haus seiner Kindheit getauscht, obwohl er die ganze Welt nach seinen Wünschen formen könnte. Doch auch dieses Idyll überzeugt nicht; die selbstgewählte Illusion nimmt groteske Züge an, da Kuranen die Vergangenheit nicht wirklich wiederhaben kann:

Kuranen, Lord of Ooth-Nargai and the Sky around Serannian, sat pensive in a chair by the window looking on his little seacoast village and wishing that his old nurse would come in and scold him because he was not ready for that hateful lawn-party at the vicar's, with the carriage waiting and his mother nearly out of patience.¹²⁸

¹²⁷ Lovecraft, "The Dream-Quest of Unknown Kadath", 336.

¹²⁸ *Ibid.*, 337.

Zu spät gelangte er zu der Einsicht, die schon Kant mit Hinblick auf "das Heimweh der Schweizer" einst formulierte, daß nämlich jene, die der durch "Bilder der Sorgenfreiheit und nachbarlichen Gesellschaft in ihren Jugendjahren erregten Sehnsucht nach den Örtern, wo sie die sehr einfachen Lebensfreuden genossen" nachfolgen, "nach dem späteren Besuche derselben sich in ihrer Erwartung sehr getäuscht und so auch geheilt finden; zwar in der Meinung, daß sich dort alles sehr geändert habe, in der Tat aber, weil sie ihre Jugend dort nicht wiederum hinbringen können".¹²⁹

Freilich enthält Lovecraft seinen Protagonisten den Moment der Heilung noch lange vor. Kurans warnt Carter, daß es ihm ähnlich ergehen könnte wie ihm:

He was a king in Ooth-Nargai, but found no meaning therein, and drooped always for the old familiar things of England that had shaped his youth. All his kingdom would he give for the sound of Cornish church bells over the downs, and all the thousand minarets of Celephaïs for the steep homely roofs of the village near his home. So he told his guest that the unknown sunset city might not hold quite that content he sought, and that perhaps it had better remain a glorious and half-remembered dream. For he had visited Carter often in the old waking days, and knew well the lovely New England slopes that had given him birth.

At the last, he was very certain, the seeker would long only for the early remembered scenes; the glow of Beacon Hill at evening, the tall steeples and winding hill streets of quaint Kingsport, the hoary gambrel roofs of ancient and witch-haunted Arkham, and the blessed meads and valleys where stone walls rambled and white farmhouse gables peeped out from bowers of verdure.¹³⁰

Carter aber läßt sich von seiner Queste nicht abbringen.

Nach weiteren Fährnissen am Kadath angekommen, findet er die Hallen der Götter verlassen vor. Nur Nyarlathotep, der Sendbote der *outer gods*, der für die diversen Hindernisse auf seiner Reise verantwortlich war, erwartet ihn, und klärt ihn gleichsam über das wahre Ziel seiner Träume auf. Es ist das Neuengland seiner Kindheit:

"For know you, that your gold and marble city of wonder is only the sum of what you have seen and loved in youth. It is the glory of Boston's hillside roofs and western windows aflame with sunset, of the flower-fragrant Common and the great dome on the hill and the tangle of gables and chimneys in the violet valley where the many-bridged Charles flows drowsily. These things you saw, Randolph Carter, when your nurse first wheeled you out in the springtime, and they will be the last things you will ever see with eyes of memory and of love. And there is antique Salem with its brooding years, and spectral Marblehead scaling its rocky precipices into past centuries! And the glory of Salem's towers and spires seen afar from Marblehead's pastures across the harbour against the setting sun.

"There is Providence quaint and lordly on its seven hills over the blue harbour, with terraces of green leading up to steeples and citadels of living antiquity, and Newport climbing wraithlike from its dreaming breakwater. Arkham is there, with its moss-grown gambrel roofs and the rocky rolling meadows behind it; and antediluvian Kingsport hoary with stacked chimneys and deserted quays and overhanging gables, and the marvel of high cliffs and the milky-misted ocean with tolling buoys beyond.

"Cool vales in Concord, cobbled lands in Portsmouth, twilight bends of rustic New Hampshire roads where giant elms half hide white farmhouse walls and creaking wellsweeps. Gloucester's salt wharves and Truro's windy willows. Vistas of distant steepled towns and hills beyond hills along the

¹²⁹ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Hamburg: Meiner, 2000, 76.

¹³⁰ Lovecraft, "The Dream-Quest of Unknown Kadath", 338.

North Shore, hushed stony slopes and low ivied cottages in the lee of huge boulders in Rhode Island's back country. Scent of the sea and fragrance of the fields; spell of the dark woods and joy of the orchards and gardens at dawn. These, Randolph Carter, are your city; for they are yourself. New England bore you, and into your soul she poured a liquid loveliness which cannot die. This loveliness, moulded, crystallised, and polished by years of memory and dreaming, is your terraced wonder of elusive sunsets; and to find that marble parapet with curious urns and carved rail, and descend at last these endless balustraded steps to the city of broad squares and prismatic fountains, you need only to turn back to the thoughts and visions of your wistful boyhood."¹³¹

Carter vereitelt Nyarlathops letzten Versuch, ihn zu übervorteilen, indem er erwacht – er erreicht also nie seine Stadt im Sonnenuntergang, wohl aber deren wirkliches Vorbild, und findet einstweilen zur Ruhe. "Among the many Lovecraftian heroes and anti-heroes, Randolph Carter is the only one that shows hope in man's ability to develop the Self."¹³²

Der Traum endet. Die Erdgötter, ihres Domizils beraubt, kehren murrend in ihre Behausung auf dem Kadath zurück.

Klarer noch als in den Vorgängergeschichten ist die ideale Stadt in der Traumsuche eine "Chiffre der Sehnsucht, Lovecrafts Blaue Blume", wie Frenschkowski sie nennt¹³³ – eine Approximation, die nie erreicht werden kann. Auch dieses Motiv findet sich bereits bei Dunsany (unter anderem in "Carcassonne"¹³⁴), und Lovecraft zeigt nun auch, daß er sich der Tatsache bewußt ist, daß seine Traumwelt ein Amalgam aus Märchenbüchern und Kindheitserinnerungen ist¹³⁵ – ein Providence aus Tausendundeiner Nacht.

Diese Auflösung, die den Quell des Wunderbaren nicht mehr im Traumland verortet, sondern in der wirklichen Welt, oder präziser, in der Vergangenheit der wirklichen Welt, und diese mit dem Wissen über die aus ihr genährten Träume verklärt, markiert die erwähnte Hinwendung Lovecrafts zu einem "kosmischen Regionalismus",

[...] where his newly regained and now self-conscious attachment to Providence and New England itself spurred both his cosmic imagination and, ethically, a renewed belief in the value of tradition as a bulwark against cosmic meaninglessness.¹³⁶

¹³¹ *Ibid.*, 379f. Arkham und Kingsport sind fiktive Städte in Massachusetts. Die übrigen Orte liegen tatsächlich in Massachusetts (Boston, Salem, Marblehead, Concord, Gloucester, Truro) bzw. Rhode Island (Providence, Newport) und New Hampshire (Portsmouth).

¹³² Yōzan Dirk W. Mosig, "Toward a Greater Appreciation of H.P. Lovecraft", in *Mosig at Last*, 41.

¹³³ Frenschkowski zu "Die Traumsuche nach dem Unbekannten Kadath", in Lovecraft, *Gesammelte Werke*, III 16.

¹³⁴ Lord Dunsany, *Time and the Gods*, 311.

¹³⁵ Cf. Klein, "A Dreamer's Tales", xlv und xlvii.

¹³⁶ Joshi, *The Decline of the West*, 100. Den häufig zitierten Begriff des "kosmischen Regionalismus" hat Joshi von Michel Meurger übernommen; cf. "'Retrograde Anticipation': Primitivism and Occultism in the French Response to Lovecraft 1953-1957", in *Lovecraft Studies* 19-20 (Fall 1989), 5-19.

II.2.5 The Silver Key

written NOV 1926 – published JAN 1929 (WEIRD TALES)

*When Randolph Carter was thirty he lost
the key of the gate of dreams.
– H.P. Lovecraft, The Silver Key*

The Silver Key ist die einzige Traumlandgeschichte, die nicht im Traumland spielt – eher ist sie ein Plädoyer dafür, halb Essay, halb Kurzgeschichte. Während Lovecraft, der ja zeitgleich an beiden Geschichten arbeitete, sich in "The Dream-Quest of Unknown Kadath" vor allem der Ausgestaltung der Carter-Figur und der Etablierung seines neuen Themas widmete, kommt "The Silver Key" die Aufgabe zu, die Desiderie Carters noch einmal von der anderen Seite zu betrachten, und den Kreis zu schließen. Was die fantastischen Elemente betrifft, schlägt "The Silver Key" verglichen mit der wilden Fahrt der Traumsuche also leisere Töne an, hindert Lovecraft aber nicht an überzogenen Anfeindungen gegen die Wirklichkeit.

Die erste Hälfte des Textes verwendet Lovecraft darauf, sich mit Carter zu solidarisieren – Carter, der das Wunderbare hinter dem Horizont schaute, doch nun im Hier und Jetzt gestrandet ist. Das Wunder war für ihn die Regel: Er bereiste die fantastischsten Orte und wischte selbst Nyarlathotep eins aus. Nun sehnt er sich nach nichts mehr, als das Tor zum Traumland wieder zu öffnen: Er ist abhängig geworden von der Schönheit der Welt jenseits der Mauern des Schlafes.¹³⁷ Ähnlich wie Kuranos vor seinem Verschwinden zieht er sich vor allem zurück, kann den Weg ins Land der Träume aber nicht mehr finden.

Während es für gewöhnlich die *supernatural fiction* ist, die sich durch übermäßigen Gebrauch des Fantastischen zur Fantasy hin bewegt, ist es hier die Fantasy, die sich für Carter durch "kalten Entzug" zur Phantastik verhärtet.¹³⁸ Unglauben ist notwendige Voraussetzung für die Irritation des Anderen, so wie Glauben für dessen Akzeptanz; Glauben ist aber die Domäne des Kindes, und dem nunmehr dreißigjährigen Carter fällt es zusehends schwerer, zu glauben. Auch erklärt man ihm, angesichts der Erkenntnisse der Wissenschaft sei es "inane and childish", seinen Träumen Bedeutung beizumessen:

¹³⁷ Cf. "Beyond the Wall of Sleep", in *Dagon and other Macabre Tales*.

¹³⁸ Diese bereits erwähnte "Abnutzung" ist ja identisch mit dem Vorprogramm des Lesers, der bei zunehmender Vertrautheit mit dem fiktionalen Kosmos den Gang einer Geschichte bereits erraten kann, bevor die Hauptperson ihr Schicksal durchschaut – was natürlich alle Versuche der Verunsicherung sabotiert. Schon daher kann Lovecrafts seinen Kosmos nie bis ins letzte offenlegen, sondern arbeitet mit Widersprüchen und Auslassungen.

The blind cosmos grinds aimlessly on from nothing to something and from something back to nothing again neither heeding nor knowing the wishes or existence of the minds that flicker for a second now and then in the darkness.¹³⁹

Es beginnt eine Sinnsuche, die Carter von der Wissenschaft über die Religion hin zur Literatur führt, und anhand derer Lovecraft noch einmal seine Überzeugungen zum Höhepunkt seiner dekadenten Phase darlegt.¹⁴⁰ Carters Leben entspinnt sich dabei im Schnelldurchlauf:

They turned him [...] toward the newfound prodigies of science, bidding him find wonder in the atom's vortex and mystery in the sky's dimensions. And when he failed to find these boons in things whose laws are known and measureable, they told him he lacked imagination, and was immature because he preferred dream-illusions to the illusions of our physical creation.

So Carter had tried to do as others did, and pretended that the common events and emotions of earthy minds were more important than the fantasies of rare and delicate souls. He did not dissent when they told him that the animal pain of a stuck pig or dyspeptic ploughman in real is a greater thing than the peerless beauty of Narath with its hundred carven gates and domes of chalcedony [...].¹⁴¹

An dieser Stelle – weitaus mehr als in "The Quest of Iranon" – zeigt sich der wahre Snobismus und Superiorismus Lovecrafts: Dieser gefährlichen und (so überhaupt) erst spät vom ihm reflektierten Naivität entsprang auch sein Wunsch, daß fremde Kulturen doch lieber unter sich bleiben möchten, was Burleson (kaum weniger euphemistisch) als "desire for ethnic integrity" bezeichnet.¹⁴² "The love of harmony kept him close to the ways of his race and station", heißt es in "The Silver Key".¹⁴³

Ähnlich ernüchternd verlaufen alle Versuche, Carter zum wahren Glauben zu führen. Weder "the polite laughter they had taught him to use against the extravagance and artificiality of dreams" noch "the owlsh gravity and grotesque claims of solid truth" der Kirchenmänner mindern sein Verlangen nach den "mystic avenues which seemed to promise escape from life."¹⁴⁴

¹³⁹ H.P. Lovecraft, "The Silver Key", in *At the Mountains of Madness and other Novels*, 386-397, 386.

¹⁴⁰ Joshi verweist auf Ähnlichkeiten dieser Suche zu Huysmans *À Rebours*. Cf. Joshi, Schultz, *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, 244.

¹⁴¹ Lovecraft, "The Silver Key", 387.

¹⁴² Burleson, *H.P. Lovecraft: A Critical Study*, 30.

¹⁴³ Lovecraft, "The Silver Key", 389. Joshi setzt sich eingehend mit diesem auffälligen Defizit in Lovecrafts Philosophie auseinander, und zeigt, aus was für Quellen Lovecraft seine Ansichten übernommen hat (cf. Joshi, *The Decline of the West*, 74f.) Diese Unreflektiertheit ermöglichte es Lovecraft auch, sich in seiner Zeit in New York in Haßtiraden gegen Juden und andere Immigranten zu ergehen, während er selbst mit einer Jüdin verheiratet war. In einigen, obgleich nicht allen Fällen können diese rhetorischen Entgleisungen allerdings nicht viel ernster genommen werden als die gleichsam maßlosen Lobpreisungen, mit denen er die Stadt bei seiner Ankunft noch bedachte (cf. Klein, "A Dreamer's Tales", xxiii-xxiv.)

¹⁴⁴ Lovecraft, "The Silver Key", 387.

He saw that most of them, in common with their cast-off priestcraft, could not escape from the delusion that life has a meaning apart from that which men dream into it; and could not lay aside the crude notion of ethics and obligations beyond those of beauty, even when all Nature shrieked of its unconsciousness and impersonal unmorality in the light of their scientific discoveries.¹⁴⁵

Dies ist Lovecrafts grundlegende Religionskritik, die Joshi stichpunktartig zusammenfaßt: "religion as metaphysically untrue; religion as the product of primitive man's ignorance of the world; ideal religion as an aesthetic ornament and an outgrowth of tradition."¹⁴⁶

Carter kommt vom Regen der Religion in die Traufe der Aufklärung:

Calm, lasting beauty comes only in dream, and this solace the world had thrown away when in its worship of the real it threw away the secrets of childhood and innocence.¹⁴⁷

Schließlich versucht es mit Schriftstellerei, produziert "graceful novels in which he urbanely laughed at the dreams he lightly sketched".¹⁴⁸

But there, too, was no satisfaction or fulfillment; for the touch of earth was upon his mind [...]. Ironic humor dragged down all the twilight minarets he reared, and the earthy fear of improbability blasted all the delicate and amazing flowers in his faery gardens.¹⁴⁹

Hier zeigt sich abermals Lovecrafts Ablehnung der Ironie und das fundamentale Problem, das er auch deshalb mit den "modernen" Autoren hatte (zu denen er auch Cabell rechnete, cf. III.1.2), deren Kunst er als "Kehrichthaufen" empfand:

Art has been wrecked by a complete consciousness of the universe which shews that the world is to each man only a rubbish-heap limned by his individual perception.¹⁵⁰

Carter entschließt sich daher, die Wirklichkeit selbst zu unterminieren, und nimmt seine okkulten Studien auf, was zu den in "The Statement of Randolph Carter" beschriebenen (oder vielmehr nicht beschriebenen) Ereignissen führt. Jedoch läßt er (in einer einmaligen Geste in Lovecrafts Erzählungen) wieder ab von den magischen Praktiken – weil sie ihm nicht befriedigend sind:

These horrors took him only to the edge of reality, and were not of the true dream country he had known in youth; so that at fifty he despaired of any rest or contentment in a world grown too busy for beauty and too shrewd for dreams.¹⁵¹

¹⁴⁵ *Ibid.*, 388.

¹⁴⁶ Joshi, *The Decline of the West*, 100.

¹⁴⁷ Lovecraft, "The Silver Key", 389.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 389f.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 389.

¹⁵⁰ Lovecraft, "Lord Dunsany and His Work", 110.

¹⁵¹ Lovecraft, "The Silver Key", 390.

Die Schrecken, die die Konsequenz seiner transgressiven Bemühungen sind, sind nicht mehr furchtbar als solche – sie sind minderwertig: Vor der Ahnung des Traumlands verblaßt die schwarze Wirklichkeit des Necronomiconmythos.

Als Carter das erkennt, richtet er alle Kraft auf die Wiedererlangung seiner Träume. Der Zugang erschließt sich – gemäß Lovecrafts philosophischer Agenda – über die Liebe zum Alten und Bleibenden: Es sind das Wiedereinrichten seines Hauses nach dem Vorbild seiner Kindheit, viktorianische Möbel, Visionen seines Großvaters, und eine alte Schatulle, die (im wörtlichen Sinne) den Schlüssel zum Land der Träume liefern. Doch die Illusion des Vergangenen, die für Kuranos noch das Ende der Reise war, bedeutet für Carter erst den Anfang: Noch tiefer muß er sich seinen Wurzeln annähern. Zu diesem Zeitpunkt ist er vierundfünfzig Jahre alt.

Von nun an treten Essaycharakter und allegorische Lesart (wer nicht begann einmal zu fürchten, er habe die Gabe zu träumen verloren?) zurück; mit dem Fund des gestaltgewordenen Silberschlüssels wandelt sich die Erzählung zur *supernatural fiction*. Carter schickt sich an, diese Welt zu verlassen – sein Weg heraus bleibt zwangsläufig *vague*.¹⁵²

Carter fährt zum alten Anwesen seiner Familie in der mystisch schönen Wildnis Neuenglands. Die Realitäten vermischen sich: Er scheint eine Zeitreise zu durchleben, ist wieder ein kleiner Junge und begegnet den Geistern seiner Vergangenheit – seiner Familie, dem längst toten Diensthofen – und verbringt eine Nacht in dem wiedererstandenen Haus.

Dann entsinnt er sich der Höhle, der *snake den* in den nahen Wäldern. Er betritt sie tags darauf, den Silberschlüssel in der Tasche, und verläßt sie erst spät am Abend wieder, wohlgenut und ungeachtet des elterlichen Tadels. Was sich in der Höhle zutrug, bleibt offen.

Der erwachsene Carter ist verschwunden. Die Polizei stellt nur fest, daß sich jemand in der Ruine des Anwesens zu schaffen machte, und Lovecraft läßt den Leser mit zwei widersprüchlichen Aussagen zurück:

Erstens wird jetzt erst enthüllt (möglicherweise, weil der Paradoxenzirkel erst ab diesem Moment geschlossen ist), daß Carter seit seinem zehnten Lebensjahr eine visionäre Begabung hatte. Anscheinend war der junge Carter von dem Moment, da er die Höhle wieder verließ, mit Wissen um die Zukunft ausgestattet.

¹⁵² Die Schatulle als Schatzkiste und Pandorabüchse ist ein wiederkehrendes (und daher vorbelastetes) Element, das frühes Mißtrauen im Leser weckt. Daß der Silberschlüssel tatsächlich in der Lage ist, Dimensionstore zu öffnen, und Carter besser auch das alte Pergament an sich genommen hätte, das sich neben dem Schlüssel in der Schatulle fand, sind Elemente von "Through the Gates of the Silver Key".

Gleichzeitig versichert ein in die Erzählung dringender Ich-Erzähler dem Leser, daß er von Carters Gelingen überzeugt sei, und daß er der neue König von Ilek-Vad sein müsse, von dem man sich in Ulthar erzählt.¹⁵³

Wenn man beiden Aussagen Glauben schenken möchte, so gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder trafen in der Höhle der junge und der wieder-junge Carter aufeinander; Carter teilte seinem früheren Ich Wissen um die von ihm bereits gelebte Zukunft mit und entschwand dann gen Ilek-Vad. Oder aber ein Austausch fand statt, Carter nahm den Platz des Kindes ein und behielt einige rudimentäre Erinnerungen an seine Zukunft (so, wie er sich beim Betreten des Anwesens nebulös noch erinnert, mit seinem Diener den Schlüssel gefunden zu haben), und das *Kind*, das ja nie seine Fähigkeit zu Träumen verlor, verschwand und regiert nun in Ilek-Vad.¹⁵⁴

Die Geschichte kehrt zurück zum Plädoyercharakter:

He wanted the land of dream he had lost, and yearned for the days of his childhood. Then he found a key, and I somehow believe he was able to use it to strange advantage.

I shall ask him when I see him, for I expect to meet him shortly in a certain dream-city we both used to haunt. It is rumoured in Ulthar, beyond the river Skai, that a new king reigns on the opal throne of Ilek-Vad [...]. Certainly, I look forward impatiently to the sight of that great silver key, for in its cryptical arabesques there may stand symbolised all the aims and mysteries of a blindly impersonal cosmos.¹⁵⁵

Mit diesen Worten schließt die Geschichte, und Carter ist verschwunden – entweder ins Traumland, oder ins Vergessen. Ein glückliches Ende? Immerhin wissen wir von Kuranen, daß der Tod in der physischen Welt das Tragen der Krone im Traumland keineswegs ausschließt.

In a lurid and beauty-starved life, visions of real beauty can only be fleeting; one can escape from the garish squalor of the world and 'prolong' one's glimpses of bliss only by escaping from life itself. In particular, the artist who seeks after beauty has no place in the prosaic world.¹⁵⁶

¹⁵³ Dieser Ich-Erzähler taucht in der Fortsetzung als "Ward Phillips" (ein häufig genutztes Pseudonym Lovecrafts) auf, "an elderly eccentric of Providence, Rhode Island, who had enjoyed a long and close correspondence with Carter", der die Existenz des Traumlandes verbissen gegen alle Zweifler verteidigt. Cf. Lovecraft, "Through the Gates of the Silver Key", 400.

¹⁵⁴ "Through the Gates of the Silver Key" führt Carters Irrfahrt durch den Äther fort. Von Yog-Sothoth auf eine höhere Bewußtseinsstufe gehoben, verheddert sich Carter in einem Labyrinth widerstreitender Realitäten und entfremdet sich zusehends dem Leser, bis diesen sein weiteres Schicksal als tapirschneidender Erzmagier vom Planeten Yaddith eher kalt läßt. Tröstlich allein: "Lovecraft [...] was never fully satisfied with the sequel, complaining that collaboration was a restriction on the free hand he needed in writing fiction." Cf. Burleson, *H.P. Lovecraft: A Critical Study*, 188.

¹⁵⁵ Lovecraft, "The Silver Key", 397.

¹⁵⁶ Burleson, *H.P. Lovecraft: A Critical Study*, 50.

Die Ambivalenz des Endes aber ist der eigentliche Kunstgriff der Erzählung. Seine Offenheit ermöglicht es Lovecraft, Carters Geschichte nach "The Dream-Quest of Unknown Kadath" fortzuführen, ohne die Einsicht, in die Carter am Ende seiner Traumsuche erwacht, zu zerstören. Die Simultanität von Kind und Mann, Traumland und Wirklichkeit bilden erst den angemessenen Abschluß seiner Suche nach innerer Einheit; dazu ist es aber nötig, beide Welten zu verschränken. "The Silver Key" ist damit die einzige Geschichte des Traumlandzyklus, die sich des *crosshatch*-Modells bedient und sich dem Traumland nicht vom Standpunkt der Fantasy, sondern dem der Phantastik aus annähert. Carters Verschwinden aus der Wirklichkeit heilt den Konflikt; er vollzieht damit den konsequenten letzten Schritt, der Lovecraft verwehrt bleibt, nämlich den aus der Zeit selbst hinaus und hin zu einer Synthese aus dem Vergangenen und dem Ideal. Lovecraft folgt Carter auf diesem Weg, so weit er kann.

"The Silver Key" [...] stands as a kind of philosophical compendium, a statement of the ennui and the dream-wonder of Lovecraft himself (whom this time there is no danger in equating with the protagonist), whose fancies and memories of childhood where indeed a silver key to happier realms.¹⁵⁷

"The Silver Key", pflichtet Joshi bei, "is the one tale where Lovecraft genuinely expresses the core of his ethics – namely, his late view that, in light of the inconsequentiality of mankind in an aimless cosmos, all we have to fall back on is tradition."¹⁵⁸ Mit "The Dream-Quest of Unknown Kadath" hatte er den Einfluß Dunsanys überwunden – mit "The Silver Key" gelang es ihm, sich auch mit ihm auszusöhnen. In einem Brief an E. Hofmann Price schreibt er: "'The Silver Key' was a symbolic, dreamy, quasi-poetic study of a mood representing the final phase of my Dunsanian-influenced period."¹⁵⁹

¹⁵⁷ *Ibid.*, 151.

¹⁵⁸ Joshi, *The Decline of the West*, 100.

¹⁵⁹ Lovecraft, *Selected Letters*, IV 177.

II.3 Fazit

*I can never be tied to raw, new things,
For I first saw the light in an old town,
Where from my window huddled roofs sloped down
To a quaint harbour rich with visionings.
Streets with carved doorways where the sunset beams
Flooded old fanlights and small window-panes,
And Georgian steeples topped with gilded vanes—
These were the sights that shaped my childhood dreams.*

*Such treasures, left from times of cautious leaven
Cannot but loose the hold of flimsier wraiths
That flit with shifting ways and muddled faiths
Across the changeless walls of earth and heaven.
They cut the moment's thongs and leave me free
To stand alone before eternity.*
– H.P. Lovecraft, *Fungi from Yuggoth: Background*

Grundlage für Lovecrafts Werk ist die "kosmische" Perspektive, die die meisten seiner Geschichten vergleichbar einem Modus prägt. Bezeichnend für sie ist die permanente Unterlegenheit des Menschen im Kampf mit seiner Umwelt und die Betonung seiner Bedeutungslosigkeit angesichts eines gleichgültigen, seelenlosen Universums.

Obgleich diese Weltsicht als Folge naturwissenschaftlicher Desillusionierung gelten kann, verwirklicht sie sich insbesondere in den Traumlandgeschichten meist in der Konfrontation des Protagonisten mit den Mächten des Schicksals oder kosmischen Avataren. Während Dunsany, dessen Frühwerk als Vorbild dieser Erzählungen diente, das Scheitern menschlicher Sehnsucht oft mit einer versöhnlich-ironischen Note unterlegt, scheint Lovecraft zerrissen zwischen seinen Träumen und seinem Wissen über deren Aussicht auf Verwirklichung. Die Kämpfe, die seine Protagonisten austragen, sind häufig auch seine eigenen.

Das Gegengewicht zu seinem von Degenerationsfantasien und Verlustängsten geprägten Weltbild findet Lovecraft schließlich in der Hinwendung zum Vergangenen, in altmodischen Bräuchen, Ansichten, Häusern und Städten, aber auch im Ideal der Kindheit; seine eigene Kindheit ist ihm im Rückblick eine sehr glückliche gewesen. In deren Verehrung, und einem systematischen Rückzug von der als disharmonisch empfundenen Welt,¹⁶⁰ findet sich Lovecrafts Version eines inneren Paradieses, einer Pastorale des Selbst: Gutes, oder Beständigkeit, kommen bei ihm aus dem Innen; Böses, oder destruktive

¹⁶⁰ Houellebecq stilisiert diesen Rückzug zu einem Haß auf das Leben selbst, was in Hinsicht auf Lovecrafts Xenophobie und Misanthropie nicht völlig falsch, insgesamt aber zu verallgemeinernd scheint. Cf. Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*, San Francisco: Believer Books, 2005.

Einflüsse, kommen von draußen, aus der Fremde. Seine (nicht immer freiwillig gewählten) "Gentlemantugenden" wie Armut, Askese und Asexualität sind ebenso Folge dieses Rückzugs wie seine Heimatverbundenheit und sein sentimentales Leid am Zerfallen der Welt; gleichzeitig setzt sich Lovecraft damit der Gefahr einer reaktionären Selbstapothese aus.

In den Traumlandgeschichten zeigt sich sein doppeltes Verlangen nach Unschuld und Glück und nach Wiedererlangen der kindlichen Gabe zum Fantastischen. Mit Randolph Carter, dem suchfahrenden Magier, operiert Lovecraft dabei zwischen den Domänen des *tremens* und *fascinans*: Carter weiß um die Gefahren des einen und die Lockung des anderen. Wie alle Traumlandreisenden strebt er nach dem Verlorenen, nach Zugang zu einer göttlichen Sphäre und der Obhut des leidlosen Zustands; einer Welt, aus der die Zeit verbannt wurde.

Fast alle Traumlandgeschichten verdeutlichen aber auch die Gefahren des Strandens auf dieser rückwärtsgewandten Queste: Basil Elton scheitert am Übermaß seines eigenen Sehns; er strandet im wahrsten Sinne im Bemühen, den Horizont zu erreichen. Kuranos, ebenso wie Iranon, zieht seinen eigenen Tod dem Tod seiner Illusionen vor, und überschreitet den Horizont – gleichzeitig zeigen seine Bemühungen, im Traumland seine Kindheit wiedererstehen zu lassen, daß nur die Vereinigung mit dem *Ursprung* der Illusionen, nicht die Illusion selbst, Frieden zu spenden vermag. Diese Einsicht markiert einen der wichtigsten Wendepunkte in Lovecrafts Werk, und führt ihn zur zweiten Säule seines "kosmischen Regionalismus."

Carters Suchfahrt ist – je nachdem, bis zu welchem Punkt man ihr folgt – daher die erfolgreichere: Er erkennt die Unmöglichkeit einer Selbsttäuschung, wählt den Weg in die Wirklichkeit statt den des Selbstmords, vereinigt sich mit dem Vergangenen und vollzieht die tatsächliche Transformation hin zum Kind. "The Silver Key" endet im Moment seiner Erfüllung und Selbstauflösung, und für Lovecraft mit der Formulierung seines literarischen Credos.

Lovecrafts Arkadien sind keine bukolischen Idylle. Seine Begeisterung für die Antike, für Architektur, Geschichte und die strahlenden Städte Pegānas oder Tausendundeiner Nacht machen für ihn die Stadt zum zentralen Symbol der Desiderie; "the highest achievement of the human race".¹⁶¹ Dabei steht diese nicht für den Anbruch einer neuen Zeit, sondern die Legende einer vergangen. Es sind Städte im Sonnenuntergang, Theben, Babylon, des alte, nicht das neue Jerusalem – ein versunkenes Atlantis, eine vergangene Utopie. Das diese vielleicht nicht mehr als Träume sind, die einst gekannt und dann vergessen wurden, wird

¹⁶¹ Klein, "A Dreamer's Tales", xiii.

besonders deutlich in den späteren Traumlandgeschichten, "The Quest of Iranon" und "The Dream-Quest of Unknown Kadath."

Lovecrafts frühe Prägung durch diese Traumbilder zeigt sich auch in der hellenistischen Verklärung seiner Lyrik, in der diese Motive in romantisierender Weise seine Heimat befruchten. Während in den Geschichten des Mythos monströse Wesen orgiastische Kulte um "Shub-Niggurath, the Goat with a Thousand Young" feiern, bevölkert er in den Gedichten seine Heimat mit Naiaden und Faunen; in dem im Winter 1926 entstandenen "The Return", das seine Heimkehr nach Providence thematisiert, erwartet Pan schon sehnsüchtig den Klang seiner Schritte.¹⁶²

Aus der Verbindung all dieser Elemente – dem Abgesang einstiger Größe und der Schlichtheit des Gegenwärtigen, der Apokalyptik des Kosmischen und dem pastoralen Idyll – entsteht die schwarze, oft auch groteske Romantik, die selbst Lovecrafts schwelgerischste Szenarien durchzieht: die Hexenhäuser Arkhams und spinnwebverhangene Kathedralen; die Ghoule und Zoogs im verwunschenen Wald. Lovecrafts Liebe galt der "brooding, primitive landscape",¹⁶³ die er im ländlichen Neuengland fand, und diese archaische Wildheit prägt auch seine Gärten: das Seltsame, das schrecklich und schön zugleich sein kann. "I am Providence", lautet die Inschrift auf dem 1977 von Fans gestifteten Grabstein.

¹⁶² H.P. Lovecraft, "The Return", in ders., *The Ancient Track: The Complete Poetical Works of H.P. Lovecraft*, S.T. Joshi ed., San Francisco: Night Shade Books, 2001, 171f.

¹⁶³ Lovecraft, "Some Notes on a Nonentity", 559.

III. James Branch Cabell: Der Betrug an der Welt

James Branch Cabells Werk scheint auf ersten Blick ähnlich unüberschaubar wie das Lovecrafts, und nicht minder schwer fällt es Kritikern, sich mit einer gesunden Mischung aus Faszination und Distanz damit zu befassen: Cabell zu lieben oder zu hassen fällt leicht. Ihn aufzuarbeiten ist eine Herkulesarbeit. Einigen der zentralen Werke seiner *Biography of the Life of Manuel* ein Kapitel dieser Arbeit zu widmen, verweist unvermeidlich auch auf all die Texte, die außen vor bleiben.

Die Auswahl ergibt sich zwangsläufig durch den Fokus auf das, was in der Einleitung der Arbeit als "Desiderie" bezeichnet wurde – das Streben nach dem Verlorenen. Dieses Motiv realisiert Cabell zumeist in zwei Situationen, die Wagenknecht als den Abschied von einer alten Liebe und die Begegnung mit dem eigenen, jüngeren Selbst identifiziert hat,¹ und die sich am prägnantesten in *Jurgen* und *Figures of Earth* umgesetzt finden.

Diese und die übrigen hier besprochenen Romanzen (wie Cabell seine Erzählungen selbst gerne nannte) werden gemeinhin als sein "greatest literary achievement"² bezeichnet. Diejenigen Geschichten, die zu den Gründerzeiten Poictesmes spielen, erfüllen dabei gleichzeitig am ehesten die Grundvoraussetzung, die ein heutiger Leser fantastischer Literatur von einer Sekundärwelt im Tolkien'schen Sinne erwarten würde: eine Geschlossenheit des Szenarios.

Natürlich bricht Cabell die Erwartungshaltung der Ernsthaftigkeit, diesen Imperativ des Wunderbaren, wie ihn Tolkien in *On Fairy-Stories* definiert hat, immer wieder durch das Element des Subversiven – ein frühes Mittelerde in Poictesme zu suchen ist ebenso frustrierend wie der Versuch, die Artusmythe durch *Monty Python and the Holy Grail* durchschimmern zu sehen.

Cabell's satirical, ironic manner is said to damage the sense of wonder which, in the Tolkien tradition, is perceived as essential to the secondary world of high fantasy.³

¹ Edward Wagenknecht, "Cabell: A Reconsideration", in *College English*, Vol. 2, No. 5 (Feb. 1948), 244.

² James D. Riemer, *From Satire to Subversion: The Fantasies of James Branch Cabell*, Westport: Greenwood Press, 1989, xi.

³ Riemer, *From Satire to Subversion*, xviii. Cf. Mark Allen, "Enchantment and Delusion: Fantasy in the Biography of Manuel", in M. Thomas Inge, Edgar E. MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983, 125. Cf. Tolkien, "On Fairy-Stories", 14: "It is [...] essential to a genuine fairy-story, as distinct from the employment of this form for lesser or debased purposes, that it should be presented as 'true'."

Ohnehin ist Poictesme eher ein spätes Ruritania denn ein frühes Mittelalter. Daß man Cabell heute überhaupt der Fantasy zurechnet, ist an sich schon ein zweifelhaftes Vergnügen, bedeutet dies doch allzuhäufig einen Werdegang von der "high literature" zu "youth bestsellers" in der Wertung der Kritiker – ein Schicksal, daß Cabell, wie Fiedler anmerkt, mit Schriftstellern wie Bram Stoker und Henry Rider Haggard teilt.⁴

Tolkien hat mit dem *Herrn der Ringe* unabsichtlich eine Demarkationslinie durch die Literaturlandschaft gezogen; in den zwanziger Jahren war der Begriff "Fantasy" (als Genrebezeichnung) und seine Bewertung durch Kritiker wie Edmund Wilson noch kein Thema, und man sah Cabell tatsächlich eher in der Tradition mittelalterlicher Rittergeschichten oder Mantel- und Degenabenteuer im Stile Dumas', auch wenn russische Märchengestalten, Dämonen und Zauberer Poictesme zu einem wahrhaft abenteuerlichen Ort machten. Man hat Cabell seither als ebenso genial wie bedeutungslos charakterisiert;⁵ unter Kollegen jedoch erfuhr er stets größte Wertschätzung. So hatte Mark Twain *Chivalry* stets griffbereit⁶ (es kursiert das Gerücht, er habe darin gelesen, als er starb⁷); und Cabell wäre heute womöglich vergessen – "neglected [...] for his virtues rather than his faults"⁸ – hätten ihn nicht Autoren wie Lin Carter, Peter S. Beagle oder Neil Gaiman im Gespräch gehalten (Gaiman bezeichnet Cabell als seinen "favourite forgotten American writer"⁹).

Daß auch diese Arbeit sich Cabell vom Standpunkt der Fantasy aus annähert, soll den Autor nicht auf das Genre reduzieren; Cabell ist als Fantasyautor ebenso unorthodox wie als Vertreter der Südstaatenliteratur, des Modernismus oder der Satire, und jede denkbare Klassifizierung greift deutlich zu kurz. Die Fantasy hat sich vielleicht lediglich als am tolerantesten gegenüber seiner Exzentrizität erwiesen.

In the mid-1920s, Cabell was widely accepted as the American writer most assured of immortality. There were solid reasons for the assessment. He had written four works [...] that for style, craftsmanship, and content ranked with the best of the past and the then-present. They survive to this day, but as creations of fantasy, not as distillations of lived experience. [...] The fantasists claim him as an early Tolkien, as an anomaly, one who did not conform to the stereotypes of his society. Far from

⁴ Leslie A. Fiedler, "The Return of James Branch Cabell; or, The Cream of the Cream of the Jest", in Inge, MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*, 139.

⁵ Cf. Riemer, *From Satire to Subversion*, xii.

⁶ Carl van Doren, *James Branch Cabell*, New York: Robert M. McBride & Co, 1932, 4.

⁷ Die New York Times vom 23.4.1910 nennt hingegen Carlyles "French Revolution": <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9500E1DF1530E233A25750C2A9629C946196D6CF>

⁸ Fiedler, "The Return of James Branch Cabell", 133.

⁹ Neil Gaiman, "Novelizing", in ders., *Journal*, Oct. 2004: http://journal.neilgaiman.com/2004_10_01_archive.html

being a deviate from flesh-and-blood-Richmond, Cabell was an incarnation of its neuroses, pride, and divided allegiances, of its laughter and tears, of its basic humanity.¹⁰

In Cabells Welt sind ihr Autor, seine Psychomachien und sein soziales Gefüge von übergeordneter Bedeutung, und das in voller Absicht, war er doch der Ansicht, daß ein gelungenes Buch die Persönlichkeit seines Autors offenbaren müsse.¹¹ Die *Biographie des Lebens Manuels* ist, wie MacDonald anmerkt, "a Biography with a capital B".¹²

Das Hauptproblem, das einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit Cabell nach wie vor im Weg steht, ist denn auch die Verwobenheit seines Werks, die einen dazu zwingt, lieber einmal zuviel als zuwenig in seine Welt einzutauchen, will man falsch geschriebene Namen und fehlerhafte Inhaltsangaben vermeiden (wie es Rubin in seinem sonst sehr lesenswerten *Two in Richmond* unterläuft). Eine umfassende Enzyklopädie des Cabell'schen Kosmos in der Form, wie sie Joshi für Lovecraft bereitstellte (und wie sie ansatzweise in den Zwanzigern von James P. Cover und John P. Cranwell begonnen und in den Fünzigern von Julius L. Rothman noch einmal aufgegriffen wurde¹³), könnte dem Abhilfe verschaffen.

III.1 Einführung

III.1.1 Einer aus Richmond

James Branch Cabell wird am 14.4.1879 als erster von drei Söhnen des Arztes Robert Gamble Cabell und Anne Harris Branch Cabells in Richmond, Virginia geboren. Trotz einiger Umzüge wird er Großteile seines Leben in dieser Stadt verbringen, in der schon sein Großvater mit Poe auf die Schule ging.

Von 1894-98 besucht er das William-and-Mary-College in Williamsburg. Er gilt als hochtalentiert; schon mit siebzehn Jahren unterrichtet er Griechisch und Französisch.¹⁴

¹⁰ Edgar E. MacDonald, *James Branch Cabell and Richmond-in-Virginia*, Jackson: University Press of Mississippi, 1993, xxii

¹¹ Louis D. Rubin Jr., "A Virginian in Poictesme", in Inge, MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*, 1.

¹² Edgar E. MacDonald, "Cabell in Love", in Inge, ders. eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*, 37.

¹³ Cf. James P. Cover, *Notes on Jurgen*, New York: Robert M. McBride & Co, 1928 sowie John P. Cranwell und James P. Cover, *Notes on Figures of Earth*, New York: Robert M. McBride & Co, 1929; außerdem Julius L. Rothman, *A Glossarial Index to the "Biography of the Life of Manuel"*, New York: Revisionist Press, 1976.

¹⁴ Dorothy McInnis Scura, "Cabell and Holt: The Literary Connection", in Inge, MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*, 41.

Außerdem trifft er am College Gabriella Brooke Moncure wieder, die er seit seiner frühesten Kindheit kennt. Trotz redlicher Bemühungen und einer bemerkenswerten Menge an Gedichten (von denen viele später ihren Weg in die *Biographie* finden werden), gelingt es ihm nicht, sie für sich zu gewinnen. Ironischerweise wird er zur selben Zeit in einen Sumpf von Gerüchten verwickelt, die ihm homosexuelle Beziehungen zu Charles W. Coleman, dem Bibliothekar des College, andichten wollen, was beinahe zu seinem Ausscheiden kurz vor der Graduierung führt.

Kurze Zeit arbeitet Cabell als Reporter, gibt die freudlose Beschäftigung 1901 aber auf, als er auf einen Schlag drei Kurzgeschichten an drei verschiedene Magazine, darunter *Harper's Monthly*, verkauft. Im selben Jahr steht er kurzzeitig unter Mordverdacht, als John Scott, ein Cousin seiner Mutter (und angeblich mehr), in der unmittelbaren Nachbarschaft erschlagen wird. Der Fall wird nie aufgeklärt.¹⁵

Die frühen Kurzgeschichten finden nach und nach Eingang in verschiedene Sammlungen, alle herausgegeben von Harper & Brothers und illustriert von Howard Pyle – eine zunächst erfolgreiche Zusammenarbeit, bis Pyle weitere gemeinsame Projekte ablehnt, weil Cabells halb-wahre, halb-erfundene Abenteuer ihn irritieren.¹⁶

1907 läßt sich Annie Cabell in aller ihr möglichen Heimlichkeit von ihrem Mann scheiden. Ihr Sohn schreibt, betreibt Ahnenforschung, bereist Europa. Und immer noch geht ihm die ferne Gabriella nicht aus dem Kopf; noch 1913 sind seine Freunde überrascht, als er seine Hochzeit mit Priscilla Bradley Shepherd bekannt gibt, einer verwitweten Mutter von fünf Kindern. Diese Hochzeit, für die Cabell kurzzeitig als Buchhalter in den Kohleminen seines Onkels arbeitete, verhilft Priscilla zu sozialem Aufstieg. Sie haben einen Sohn, Ballard Hartwell (* 1915), der sich trotz einer geistigen Behinderung einen Ruf als Maler machen wird.

An sich alle Biographen sind sich einig, daß Cabell das Strickmuster seiner eigenen Romanze in seinen Büchern reproduziert, mit Gabriella als der ewig Unerreichten und Priscilla als der häuslichen Ehefrau. Die Geschichten bleiben voller Anspielungen auf Gabriella und die Namen, unter denen sie und Cabell einst korrespondierten, und lange

¹⁵ Laut Ellen Glasgow wurde John Scott nicht Anne Cabells Ehre, sondern der eines verführten Bauernmädchens wegen erschlagen. Die Wahrheit aber wissen (wie so oft) höchstens die Pinkertons, die von Scotts Familie eingeschaltet wurden, der Polizei von Richmond aber nie ihre Ergebnisse mitteilten. Erst Jahre später erfährt Cabell, wie tief er tatsächlich in den lokalen Gerüchtesumpf verstrickt war. Cf. MacDonald, *James Branch Cabell and Richmond-in-Virginia*, 117f.

¹⁶ Die zwanziger Jahre sehen eine erfolgreichere Zusammenarbeit mit Frank C. Papé, dessen überbordende, ebenso romantische wie satirisch-obszöne Illustrationen den Geist von Cabells Romanen treffend unterstreichen.

Passagen der Prosa der frühen Zwanziger sind nichts anderes als für Gabriella geschriebene metrische Liebeslyrik – ohne die Zeilenumbrüche.¹⁷

Ab 1915 veröffentlicht Cabell, zunächst mit mäßigem Erfolg, beim New Yorker Verlagshaus Robert M. McBride & Company, wo er, beginnend mit *The Cream of the Jest* (1917) eine sehr intensive und fruchtbare Zusammenarbeit mit seinem Lektor Guy Holt eingeht, welche die Phase seines wichtigsten literarischen Schaffens einleitet. Das Schreiben wird neben seiner Arbeit als Genealoge zu seiner Hauptbeschäftigung.¹⁸

1920 startet die *New York Society for the Suppression of Vice* den Versuch, *Jurgen* auf den Index zu setzen. Für zwei Jahre steht Cabell im Rampenlicht, und er steht dort gemeinsam mit James Joyce, mit dessen *Ulysses* die Society (die in ihrem Emblem das Verbrennen von Büchern stilisiert) 1921 erfolgreicher ist. Obgleich Cabell die Aufmerksamkeit auf eine sardonische Weise genossen haben dürfte (John S. Sumner, der Vorsitzende der Gesellschaft, wälzte fortan als Mistkäfer seine Ballen durch Kapitel xxxii des Buchs), fühlt er sich in der Nähe Joyces und der Modernisten nicht sonderlich wohl; vor allem aber beginnt man seine Bücher aus den falschen Gründen zu lesen. Zelda Fitzgerald sendet Cabell verführerische Bilder ihrer selbst,¹⁹ und Aleister Crowley spielt des Teufels Advokat und lobt Cabells sachgemäßen Umgang mit der Zauberei.²⁰ Der Freispruch 1922 markiert dennoch einen wichtigen Triumph, auch für einen weiteren Fall kreativer Wirklichkeitsverwischung: Der Richter scheint die "historische" Vorlage der *Jurgen*-Legende als entlastend für Cabell empfunden zu haben.²¹

Kurzzeitig gibt es eine "James Branch Cabell-Schule" von Schriftstellern. Ellen Glasgow ist ihm eine gute Freundin, Carl van Doren schreibt eine erste Biographie, und Theodore Roosevelt lädt ihn zum Essen ein.²² Zu *Jurgen* wird gar eine kurze Symphonie geschrieben.²³ Die späten Zwanziger sehen die Veröffentlichung seiner bedeutendsten Werke und deren Aufgehen in der "Storisende-Edition", für die Cabell sämtliche seiner älteren

¹⁷ Cf. MacDonald, "Cabell in Love", 35-36, und *James Branch Cabell and Richmond-in-Virginia*, 80-95.

¹⁸ Cabell arbeitete als Genealoge für die *Virginia Society of Colonial Wars* (1916-28) und die *Virginia Sons of the American Revolution* (1917-24). Cf. David Langford "James Branch Cabell", 2004: <http://www.ansible.co.uk/writing/dlb-cabell.html>

¹⁹ Fiedler, "The Return of James Branch Cabell", 132.

²⁰ Fiedler, "The Return of James Branch Cabell", 141. Siehe hierzu auch Fußnote 34.

²¹ "I have read and examined the book carefully. It is by Mr. James Branch Cabell, an author of repute and distinction. From the literary point of view its style may fairly be called brilliant. It is based on the mediæval legends of *Jurgen* and is a highly imaginative and fantastic tale ..." *Decision of Charles C. Nott in People vs. Holt, McBride & Co, et al* – cf. "Jurgen and the Law", Guy Holt ed., in Cabell, *Townsend of Lichfield*, 269-324, 319. Cf. MacDonald, *James Branch Cabell and Richmond-in-Virginia*, 245.

²² Man kann Cabells Eindrücke von diesem Treffen in *The Cream of the Jest*, Kapitel xiv, nachlesen.

Geschichten umarbeitet und schweren Herzens auch die Arbeit mit Guy Holt abbricht, weil dieser zwar mit Partnern sein eigenes Verlagshaus gründet, sich ein solch ehrgeiziges Projekt aber nicht leisten kann.²⁴

Mit fünfzig Jahren hat Cabell sein Lebenswerk in achtzehn Bänden veröffentlicht: *The Biography of the Life of Manuel*. Danach begeht er, was MacDonald als literarischen Selbstmord bezeichnet, und schreibt fortan unter dem Namen Branch Cabell.²⁵ Der Bruch ist aber lange nicht so fundamental, wie er scheint, sondern markiert vor allem einen Wandel der Rezeption: Cabell gilt als nicht mehr zeitgemäß, woran auch eine späte Rehabilitation durch Edmund Wilson nichts ändert.²⁶

Cabell gerät unter die Räder des Modernismus, der den literarischen Geschmack auf eine Weise prägt, der seiner manieristischen Verspieltheit keinen Raum mehr läßt.²⁷ Gleichzeitig ist er in einem Teufelskreis gefangen: Sein Werk ist so selbstreferentiell und kodiert, daß es um so weniger betrachtenswert erscheint, je weniger man davon gelesen hat, bis man sich dem geläufigen Vorwurf anschließen möchte, Poictesme sei "all very pretty and very inconsequential",²⁸ oder der ungerechten Generalurteilung, Cabell und Hitler bewohnten nicht das gleiche Universum.²⁹

Auch sein wiederholt geäußerter Wunsch, auf makellose Weise von wundervollen Dingen zu schreiben ("to write perfectly of beautiful happenings"³⁰) wurde ihm nun als Kritik angerechnet; Poictesme erschien als "a cloud-cuckoo land, having no purpose other than to divert and to amuse."³¹

Zu diesem Zeitpunkt aber hat sich Cabell bereits ein dickeres Fell zugelegt.

²³ Deems Taylor, *Jurgen: Symphonic Poem for Orchestra, Op. 17*, uraufgeführt vom New York Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 19. November 1925. Cf. Mike Keith, "Deems Taylor's Jurgen", 1999: <http://www.library.vcu.edu/jbc/speccoll/exhibit/cabell/prize2.html>

²⁴ Cf. Scura, "Cabell and Holt", 63. Storisende ist der Regierungssitz Poictesmes.

²⁵ Cf. MacDonald, "Cabell in Love", 38.

²⁶ Edmund Wilson, "The James Branch Cabell Case Reopened," in ders., *The Bit Between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950-1965*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965.

²⁷ Allen, "Enchantment and Delusion", 138.

²⁸ Review zu *The Eagle's Shadow* in *The Dial*, 16.11.1904, 314. Zitiert in Riemer, *From Satire to Subversion*, xii.

²⁹ Alfred Kazin, *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*, New York, Harcourt, 1942, 231. Zum Spannungsverhältnis zwischen Totalitarismus und Eskapismus sei abermals auf Tolkiens "On Fairy-Stories" verwiesen. Dennoch beschäftigt die Frage, ob die Macht der Fantasie eine legitime Antwort auf die Schrecken von Krieg und Massenmord darstellen kann, die Gemüter bis heute. Erst kürzlich leistete hier in den Kinos Guillermo del Toro's "El Laberinto del fauno" (2006) eine Rehabilitation des Fantastischen, wie sie Roberto Benignis "La Vita è bella" (1997) zuvor für die Komödie erreicht hatte.

³⁰ Cabell, James Branch, *The Cream of the Jest (A Comedy of Evasions)*, Robert M. McBride & Co, 1930, 128 (§ xxiv).

Nach Priscillas Tod heiratet er 1950 die Editorin und Innenausstatterin Margaret Freeman. Er stirbt am 5.5.1958 und wird neben Priscilla beerdigt, und Margaret später neben ihm.

1970 wird die neue Bibliothek der Virginia Commonwealth University nach Cabell benannt. Anlässlich seines hundertsten Geburtstages wird dort ein Symposium abgehalten, in dessen Zuge mit den *Centennial Essays* nicht nur eine sehr lesenwerte Sammlung von Aufsätzen erscheint, sondern auch der bis dato umfassendste Überblick über Publikationen zu seinem Leben und Werk.³² Die "first-rate biography", deren Fehlen auf den letzten Seiten der *Essays* noch bedauert wird, wird zehn Jahre später von Edgar E. MacDonald, einem der Herausgeber der *Essays*, selbst nachgelegt.

III.1.2 Virginia, Rhode Island und die Romantik

Cabell und Lovecraft waren Zeitgenossen, und obgleich sie nicht in Kontakt miteinander standen, gibt es doch einige Parallelen zwischen ihnen: Beide hatten seit frühester Kindheit die griechischen Sagen gelesen und kannten und schätzten das Werk E.R. Eddisons, Lord Dunsanys oder auch Arthur Machens (Cabell pflegte eine Korrespondenz mit letzterem).³³ Beide hatten eine zumindest oberflächliche Kenntnis magischer Praktiken, auch wenn es in Lovecrafts Fall als sicher und in Cabells Falls als zumindest wahrscheinlich gelten kann, daß sie solche Praktiken als amüsante Kinderei betrachteten.³⁴

³¹ Louis D. Rubin Jr., "Two in Richmond: Ellen Glasgow and James Branch Cabell", in ders., Robert D. Jacobs eds., *South: Modern Southern Literature in its Cultural Setting*, Westport: Greenwood Press, 1974, 129.

³² Richie D. Watson Jr., "James Branch Cabell: A Bibliographical Essay", in Inge, MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*, 179.

³³ Cf. James Branch Cabell, *The Letters of James Branch Cabell*, Edward Wagenknecht ed., Norman: University of Oklahoma Press, 1975, 158, 223 und 244.

³⁴ Zu Cabells Koketterie mit dem Okkulten sind einige Anmerkungen interessant: So herrschte zwischen ihm und Arthur Machen scheinbar ein konspiratives Einvernehmen über bestimmte in *The Cream of the Jest* angedeutete Rituale; Machen war 1899 der renommierten Order of the Golden Dawn beigetreten, in deren Schisma Aleister Crowley, der sich mit Machens Freund Arthur E. Waite überwarf, kurz darauf eine wichtige Rolle spielte. *Jurgen*, Kapitel xxii, beschreibt (oder eher, parodiert) eine Messe Crowleys im Land Cocaigne, über das es heißt: "There is no law in Cocaigne save, Do that which seems good to you"; ebenfalls ein klarer Seitenhieb. Auf Crowleys Lob und seine Briefe weigerte sich Cabell zu antworten, und distanzierte sich statt dessen von den "intrusive hords of idiots [...], of dabblers in black magic", die ihm das Leben erschwerten. Dessen ungeachtet hat die 2000 gegründete "Ecclesia Gnostica Universalis" Cabell als "Heiligen" gelistet und bietet eine Version des oben genannten Kapitels als Messe zum Download an. Cf. Fiedler, "The Return of James Branch Cabell", 141; James Branch Cabell, *As I Remember It*, New York: The McBride Company, 1955, 238; Patterson, Bill, "The Heir of James Branch Cabell: The Biography of the Life of the Biography of the Life of Manuel (A Comedy of Inheritances)", 2003: <http://www.library.vcu.edu/jbc/speccoll/exhibit/cabell/prize3.html>; Ecclesia Gnostica Universalis, 2007: http://www.egnu.org/wiki/Ecclesia_Gnostica_Universalis

Beide gebärdeten sich als Angehörige eines alten Adels, vertieften sich in genealogische Studien, und hingen auch literarisch gesehen vergangenen Zeiten nach, was sie wider Willen zu Waffengefährten in ihrer Ablehnung des Realismus und der Moderne macht. Lovecraft soll der Meinung gewesen sein, man könne nicht zugleich Realist und Gentleman sein;³⁵ Cabell gilt gemeinhin als unvereinbar mit dem Modernismus³⁶ oder dessen Opfer, ein "unhappy realist" in der Pose eines Romantikers.³⁷

In dieser Pose fühlte er sich nicht allzu unwohl. Schon aufgrund seines Französischstudiums und der amourösen Irrungen während seiner Collegezeit war Cabell den Ausdrucksmöglichkeiten der Romanze verbunden; und deren Aufgabe (so das Argument in einer Diskussion mit Guy Holt) bestehe darin, das Leben heiter zu verfälschen ("cheerfully to misrepresent life").³⁸ Das, was man heute als "Fantasy-Element" in seinem Werk bezeichnen würde, ist also weniger Resultat einer Beschäftigung mit dem Überweltlichen als einer ästhetisch motivierten Ablehnung des Realismus, mit der Romanze als vorherrschender Gegenform hierzu: "a fictitious narrative in prose of which the scene and incidents are very remote from those of ordinary life."³⁹

Lovecraft dagegen setzte Realismus und Romantik als dritten Pol die von ihm favorisierte imaginative Literatur entgegen: "Romanticism calls on emotion, realism on pure reason; both ignore the imagination."⁴⁰ Natürlich ist dies eine Unterteilung, die Lovecraft hauptsächlich vornahm, um sich gegen seine Kritiker zu behaupten; doch seine und Cabells Vorstellungen von Romantik wären ohnehin unvereinbar, und schon deshalb haben sich beide Autoren auch wenig zu sagen. Von Lovecraft weiß man, daß er Cabells Werk zumindest flüchtig kannte und – im Gegensatz zu seinem Freund Robert E. Howard – nicht mochte; er fühlte sich augenscheinlich den Möglichkeiten des Ironischen entwachsen und war auf der Suche nach etwas, das ihm Cabell weder liefern konnte noch wollte. Voll Abscheu verurteilt er die aus Desillusionierung geborene "bizarre, tasteless, defiant, and chaotic literature of that

³⁵ De Camp, *Lovecraft*, 366.

³⁶ Fiedler, "The Return of James Branch Cabell", 138.

³⁷ Scura, "Cabell and Holt", 63. Das Wort "Romantiker" wird hier, analog zur "Romanze", als einzig zur Verfügung stehende Übersetzung des englischen *romanticist* oder *writer of romance* gebraucht, als der sich Cabell sah – nicht des *romantic* in der Tradition Blakes oder Shelleys. Daß ein "Romancier" sich als *novelist*, ein *romancer* aber als "Fantast" übersetzt, scheint in diesem Kontext schon ein grausamer Scherz zu sein.

³⁸ *Ibid.*, 54.

³⁹ "Romance" II.3, in *The Oxford English Dictionary*, Oxford: At the Clarendon Press, 1989 (2nd ed.); cf. I.2.1.

⁴⁰ Lovecraft, "In Defence of Dagon", 147.

terrible newer generation which so shocks our grandmothers", zu der er neben Cabell auch T.S. Eliot, D.H. Lawrence, James Joyce, Ben Hecht und Aldous Huxley rechnet:

These writers, knowing that life has no real pattern, either rave, or mock, or join in the cosmic chaos by exploiting a frank and conscious unintelligibility and confusion of values. To them it savours of the vulgar to adopt a pattern [...].⁴¹

Dieser Vorwurf ist sehr interessant. Sicher war Cabell ein noch schärferer Ironiker als Lord Dunsany – und schon mit dessen Augenzwinkern hatte Lovecraft ja, wie gesehen, zu kämpfen.⁴² Und die Behauptung, Cabell schlachte eine "bewußte Unverständlichkeit" der Welt aus, deckt sich mit der Analyse Riemers, daß Cabell mit der Überwindung einer "einen Antwort", einer singulären Metanarrative in seinem Werk, Elemente der Postmoderne vorwegnehme.⁴³ So gesehen würde Lovecraft in seinem starren Konservatismus zum Modernist (und seine Metanarrative die Tradition). Dabei lehnt Cabell das "Chaos" der Moderne ebenso ab wie Lovecraft, wenn er mit Chesterton den modernen Roman für seine Paarung geisteskranker Protagonisten mit einer sterbenslangweiligen Welt auf die Schippe nimmt:

The problem of the fairy tale is – what will a healthy man do with a fantastic world? The problem of the modern novel is – what will a madman do with a dull world? In the fairy tales the cosmos goes mad; but the hero does not go mad. In the modern novels the hero is mad before the book begins, and suffers from the harsh steadiness and cruel sanity of the cosmos.⁴⁴

Beide Autoren sind auf ihre Weise bemüht, der Trostlosigkeit der Existenz (welche sie beide gern als schlechten Scherz darstellen) einen selbstgeschaffenen Sinn entgegenzusetzen; eine Perspektive jenseits der der "beiden Wahrheiten", mit denen Cabell in *Something about Eve* spielt.⁴⁵ Beide wünschen sich, daß der Mensch mehr als nur der Affe sei, der auf seiner Verwandtschaft mit den Engeln beharrt.⁴⁶ Selbst in ihrer Verortung des letzten Schrecken in der Dimension des Kosmischen sind sie sich einig – nur in ihrer Präsentation sind sie unterschiedlich wie Tag und Nacht: Lovecraft findet seinen Halt in der Bewahrung des Vergangenen, dem Einswerden mit der Tradition; Cabell im Zusammenspiel der drei

⁴¹ Lovecraft, "Lord Dunsany and His Work", 110.

⁴² Cf. Allen, "Enchantment and Delusion", 123; Klein, "A Dreamer's Tales", xxii.

⁴³ Riemer, *From Satire to Subversion*, xx.

⁴⁴ Gilbert Keith Chesterton, "The Dragon's Grandmother", in *Tremendous Trifles*, London: Methuen, 1909, 98. Cf. Cabell, "A Note Upon Poictesme", 234.

⁴⁵ Die beiden Wahrheiten: des Geborenwerdens und Vergehens.

⁴⁶ Cf. James Branch Cabell, *Chivalry*, Robert M. McBride & Co, 1928, 128 (§ iv).

Attitüden (cf. III.1.5), mit denen er sich über alle unliebsamen Konventionen hinwegzusetzen versucht.

Es überrascht also nicht, daß die Antipathie auf Gegenseitigkeit basierte: Cabell bezeichnet Lovecraft als "one of the least readable writers I ever encountered".⁴⁷ Insgesamt ist man aber versucht, zu sagen, daß der maßgebliche, allen vorangehende Unterschied zwischen Cabell und Lovecraft sich auf ein einziges Wort eingrenzen ließe: Frauen. So auffallend absent sie im Werk Lovecrafts sind, so obsessiv ist Cabells Beschäftigung mit den Töchtern Dom Manuels: die *damsel in distress* Melicent, die ungeküßte Dorothy, und Ettarre, die *witch-woman*, die die Träume von Generationen heimsuchte. Für Cabell sind sie die Sterne seiner Sehnsucht, und seine Helden suchen mit der gleichen Hingabe nach ihnen wie Lovecrafts Traumsucher ihre edelsteingeschmückten Städte. Der Standpunkt beider Autoren ist dabei ein exklusiv maskuliner.

III.1.3 Poictesme

Im Vorwort zur illustrierten Ausgabe des *Silver Stallion* verfolgt Cabell die Wurzeln Poictesmes zurück bis ins Jahr 1905, als der Schauplatz seiner in *Gallantry* und *Chivalry* gesammelten Erzählungen ein Eigenleben zu entwickeln begann.⁴⁸ Die Schöpfung dieser fiktiven französischen Provinz irgendwo am Golfe du Lion – der Name ist eine Zusammenziehung aus *Poictiers* (Poitiers) und *Angoulesme* (Angoulême) – erlöste ihn nicht nur von der Verpflichtung gegenüber realen historischen und geographischen Gegebenheiten, sondern auch gegenüber einer Welt, die seinen Ansprüchen als Autor (nach eigener Aussage) ohnehin nicht gerecht wurde – womit Poictesme, zumindest für de Camp, tatsächlich zu einem frühen Beispiel von Fantasy würde.

Ein anderer Grund mag gewesen sein, daß er Ärger in seiner Heimatstadt vermeiden wollte (so tippte er angeblich nicht an Sonntagen.⁴⁹) Es war ja keineswegs so, daß er nichts über seine Heimat zu sagen gehabt hätte; vielleicht hatte er sogar zuviel darüber zu sagen: "Cabell stands outside of time and space, but it would be difficult to find an American writer whose environment played a larger role in creating those stresses which result in literature"⁵⁰

⁴⁷ Cabell, *The Letters of James Branch Cabell*, 264; die Bemerkung fällt 1948 in einem Brief an Nelson Bond und bezieht sich auf *At the Mountains of Madness*.

⁴⁸ Cabell, "A Note Upon Poictesme", 237-248.

⁴⁹ Fiedler, "The Return of James Branch Cabell", 131.

⁵⁰ MacDonald, Edgar E., "Cabell's Richmond Trial", in *Southern Literary Journal*, III (Fall 1970), 71.

– eine Anspielung, die sich vor allem auf die Selbstverklärung der ehemaligen Südstaatenhauptstadt bezieht. "Richmond was not at all like Camelot", erinnert sich Cabell, "and so you found it kind of curious that the way in which your elders talked [...] reminded you of your *Stories of the Days of King Arthur*, by Charles Henry Hanson, with illustrations by Gustave Doré."⁵¹

Der Schritt nach Poictesme gab Cabell die Mittel an die Hand, seinen Selbstansprüchen zu genügen und Richmond gleichzeitig den Spiegel vorzuhalten, "[to] discover the literary mode that allowed him to explore his themes more fully and successfully."⁵² Er formuliert denn auch einen überraschend realistischen Anspruch für seine unrealistische Welt:

It is a land wherein almost anything is rather more than likely to happen save one thing only; it is not permissible in Poictesme for anybody to cease, for one moment, from remaining a human being or ever to deviate from human sanity.⁵³

Woraus sich auch der leicht absurde Beigeschmack herleitet, der den Fahrten seiner Helden anhaftet:

Poictesme [...] is not, for all its dreamlike beauty, a realm from which either the problems or the pains of 'real' life have been excluded; as Mr. Mencken once remarked, Jurgin goes about, among his monsters and demons, with all the solidity of a Rotarian or a stockbroker.⁵⁴

Wie viele Fantasten vor und nach ihm geriet Cabell dennoch in den Sog seiner eigenen Mythologie, und machte sich daran, deren innere Widersprüche zu beseitigen, wobei ihm seine klassische Bildung und seine Arbeit als Ahnenforscher zugute kamen. Auf Anregung Scott Fitzgeralds entstanden Karten,⁵⁵ und dazu "Autoritäten" der Mediaevistik wie Bülg oder Codman, denen Cabell in seinen Vorworten gemeinsam mit realen Personen wie Carl van Doren (oder John Sumner) seinen Dank aussprechen konnte. Er fertigte Chronologien und Genealogien, und fingierte komplette Literaturverzeichnisse, die die Wirkungsgeschichte seiner Sagen und Romanzen durch die Jahrhunderte nachzeichnen. Stolz stellt er im Vorwort des *Silver Stallion* fest:

Never again, I have said, will I lay the scene of any story in a real place. So I invented Poictesme: and thereupon [...] Poictesme rebelliously became a real place ...

⁵¹ James Branch Cabell, *Let Me Lie*, New York: Farrar, Straus & Co, 1947, 147f.

⁵² Riemer, *From Satire to Subversion*, xiii.

⁵³ Cabell, "A Note Upon Poictesme", 242.

⁵⁴ Wagenknecht, "Cabell: A Reconsideration", 241.

⁵⁵ Cf. MacDonald, *James Branch Cabell and Richmond-in-Virginia*, 233.

At least it seems to me a real place, nowadays, by every known rule of logic. I find Poictesme is duly listed in modern dictionaries and similar books of reference. A reliable map of it exists. Its longitude is now definitely known to have been just four degrees east, although its latitude, to be sure, has been disputed, as too largely moral. Each of its leading personages has been commemorated in a biography, and the land's history is upon public record; its laws and legends have been summarized; a considerable section of its literature has been preserved; in at least one symphony its music endures; and its relics in the way of drawings and paintings and mural decorations and sculpture are fairly numerous.⁵⁶

Poictesme ist aber nicht nur ein Land der Ritter, sondern auch der Feen und Zauberer, und ein gutes Beispiel für eine frühe Welt, die irgendwo zwischen dem anarchischen Schmelztiegel Faëries und einer geschlossenen Sekundärwelt changiert. Häufig wird die Kohärenz Poictesmes durch Elemente der Artussage, der klassischen Mythologie und anderer Versatzstücke der Geschichte und Weltliteratur gebrochen, und Zeitschleifen und -reisen komplizieren dieses Szenario noch. Van Doren schmeichelt Cabell, indem er ihn mit Spenser vergleicht:

His universe in various fashions resembles that of the *Faërie Queene*, wherein geographical and chronological boundaries melt and flow, wherein fable encroaches upon history [...]. Like Spenser, he draws upon the ancient world and the world of dreams.⁵⁷

Ein wichtiger Einfluß für die sagenhaften Elemente Poictesme sind die *skazki*, die russischen Märchen, die Cabell gemeinsam mit denen Andersens zu seiner Lieblingslektüre zählte. Brewster zeigt auf, das nicht nur einzelne Motive, sondern ganze Sätze sowie Großteile der Einleitung zu *Jurgen* beinahe wortwörtlich aus W.R.S. Ralstons *Russian Fairy Tales* (1873) entnommen sind.⁵⁸ Die heidnischen Götter Poictesmes, die immer wieder die tapferen Bestrebungen der christlichen Missionare durchkreuzen, nennt Cabell "Léshy" (eigentlich böswillige Waldfeen), und Koshchei (einen Dämon) setzt er als ihre oberste Instanz ein. Koshchei und viele der Wesen, denen Jurgen und Manuel auf ihren Questen begegnen, entstammen diesen Märchen.⁵⁹

⁵⁶ Cabell, "A Note Upon Poictesme", 244.

⁵⁷ Van Doren, *James Branch Cabell*, 19.

⁵⁸ Brewster, Paul G., "Jurgen and Figures of Earth and the Russian Skazki", in *American Literature*, Vol. 13, No. 4 (Jan. 1942), 305-319.

⁵⁹ Gute Einzelnachweise finden sich auch bei James P. Cover, *Notes on Jurgen*, New York: Robert M. McBride & Co, 1928 sowie John P. Cranwell und James P. Cover, *Notes on Figures of Earth*, New York: Robert M. McBride & Co, 1929. Eine kommentierte und erweiterte Version dieser Anmerkungen ist online einsehbar: David Rolfe, *Notes on Jurgen*, 2006: <http://home.earthlink.net/~davidrolfe/jurgen.htm> und *Notes on Figures of Earth*, 2006: <http://home.earthlink.net/~davidrolfe/foe.htm>

III.1.4 Die Biographie

Die *Biographie* erzählt vom Leben der Nachfahren Dom Manuels, des großen Heroen, Kulturbringers und Befreiers Poictesmes, der im frühen dreizehnten Jahrhundert wirkte. Der scheinbar tautologische Titel soll bezeichnen, daß alle diese Nachfahren, deren Linie Cabell bis ins Virginia seiner Zeit verfolgt, Manuels Leben gleichsam neu leben, Teil eines einzigen, großen Kreislaufs sind. Dies dient Cabell einerseits als Überbau für sein großes Motiv der Sinnsuche zwischen Ideal und Wirklichkeit (für dessen Mangel an Variation er oft kritisiert wurde) und als Spielwiese, seine Antworten hierauf durchzuexerzieren, die er in drei möglichen Haltungen – der *gallant*, *chivalric* und *poetic attitude* – verkörpert sah. Daß Manuel aber auch ein Blender, ein Hasenfuß und ein Wüstling war, der ausschließlich durch die Einfalt und den unbedingten Willen zur Selbsttäuschung seiner Untertanen seine Ziele verwirklichen konnte, außerdem gleichzeitig eine Marionette der auktorialen Projektion Horvendile, ist zentral für den Flair der göttlichen Komödie, als die Cabell die Menschheitsgeschichte zeichnet, und seinen auf mehreren Ebenen operierenden Betrug an der Welt.

Die *Biographie* als Gesamtkunstwerk ist sicher eines der ambitioniertesten Werke der amerikanischen, wenn nicht der Weltliteratur: eine alle Gattungen umspannende, autobiographisch geprägte, fiktionale Geschichte der Neuzeit, deren Stationen philosophische Standpunkte exemplifizieren. Über die Qualität ihrer Umsetzung kann man dagegen geteilter Meinung sein. Durch die Integration diverser Gedichte, Kurzgeschichten, Essays und eines Schauspiels in die Storisende-Edition geriet diese, in den Worten MacDonalds, zu einem "attic trunk, full of sentimental souvenirs"; die Aufnahme von Frühwerken wie *Cords of Vanity* bezeichnet er als "literary disaster", und Cabell habe bis zum heutigen Tag nicht dank, sondern trotz der Existenz der Storisende-Edition überlebt.⁶⁰ In ihr findet sich Großartiges neben Banalem, und die hinteren Bände enthalten viel apokryphes Material, das insbesondere den Kunden der Weltwirtschaftskrise den Kauf der achtzehnbändigen Ausgabe nicht gerade versüßt haben dürfte.

Dennoch entsprach die Existenz solch einer uniformen Sammlung Cabells Selbstverständnis als schreibendem Gentleman, und es gelang ihm auch, die Geburtsstunde dieser Vision einer einzigen, großen Geschichte effektiv zu verschleiern – man muß sie

⁶⁰ Edgar E. MacDonald, "The Storisende Edition: Some Liabilities", in *The Cabellian: A Journal of the Second American Renaissance*, Vol. 1, No. 2 (1969), New York: Kraus Reprint, 1970, 66.

irgendwo zwischen 1901 und 1920 ansiedeln. Bis dahin hatte sein Werk bereits mehrere, teils überarbeitete Auflagen gesehen: darunter die nach dem notorischen, Poictesme durchstreifenden Hengst der Hindu-Apokalypse benannte Kalki-Edition und die illustrierten Ausgaben mit Stichen von Frank C. Papé.⁶¹

In keiner dieser Ausgaben gelang es Cabell jedoch, die angestrebte Kohärenz zu erreichen. Die besten Teile der Biographie gewinnen wenig durch den erweiterten Kontext, während andere ohne diesen um ihre Existenzberechtigung fürchten müßten. Leser, die Cabells Werke als Einzelstücke oder Sozialsatire auffassen wollen, stellen schnell fest, daß er im wesentlichen immer dieselbe Geschichte schrieb – "the essential joke being always that mythical heroes and heroines are being made to behave in incorrigibly human guise"⁶² – und Leser, die nach einem frühen Stammvater der Fantasy suchen, fühlen sich, wie schon erwähnt, durch genau diese ironische Brechung oder die Eheprobleme der Heroen irritiert.

Es gab daher auch immer kritische Stimmen zu Cabells Werk. Gerade an den weitgehend handlungsfreien Vertretern wie *Something about Eve* schieden sich die Geister; wahrscheinlich wären diese Bücher trotz ihres opulenten, manchmal brillanten Stils für sich alleine nicht überlebensfähig gewesen. Rubin bemerkt zurecht, daß man Cabell hauptsächlich wegen Cabell liest: Die Persönlichkeit des Autors liegt in seinem Werk verschlüsselt wie in einem großen Rätsel, das den Leser beständig herausfordert, und manchmal auch auf Fährten blanken Unsinn führt (seine "Zauberworte" entpuppen sich manchmal als historisch überlieferte Anrufungen, dann wieder als latinisierte Mother Goose-Reime, oder "Weisheiten" aus *Webster's Unabridged Dictionary*):

You will never know how much is scholarship and how much invention; neither can you be sure whether a queer-looking name is an anagram which you must solve to get the point of the episode [...] or whether the surface beauty [...] is supposed to be enough.⁶³

Alle Quellenangaben zur *Biographie* in diesem Kapitel entstammen der Storisende-Edition. Aufgrund der Vielzahl teils schwer erhältlicher Ausgaben Cabells werden zusätzlich dazu die Kapitelnummern in Klammern angegeben, um das Auffinden von Textstellen zu erleichtern. Die Reihenfolge der Besprechungen folgt dagegen nicht der Chronologie der *Biographie*, sondern den Entstehungsjahren der Geschichten (ein Überblick über Entstehungsjahr und Anordnung der einzelnen Teile der *Biographie* findet sich im Anhang).

⁶¹ Papés Stiche sind nicht in der Storisende-Edition enthalten, was die illustrierten Ausgaben zu besonderen Schmuckstücken macht. Kalki ist die letzte Inkarnation Vishnus, der das Kaliyuga (cf. I.1.2) beenden wird. Er wird mal als Reiter mit Pferd, mal als anthropomorphes Wesen oder Pferd selbst dargestellt.

⁶² Rubin, "A Virginian in Poictesme", 6.

⁶³ Wagenknecht, "Cabell: A Reconsideration", 245.

III.1.5 Drei Attitüden

Die vielbeschworenen Attitüden bezeichnen grundlegende Herangehensweisen, wie man der augenscheinlichen Absurdität des Seins begegnen kann; sie geben damit eine in ihren Grundzügen existentialistische, allerdings nicht sonderlich moralische Antwort, und sind wie alles, was Cabell empfiehlt, auf eigene Gefahr zu genießen.

Dessen ungeachtet haben wohlgesonnene Rezipienten (auf Grundlage von Cabells zahlreichen Anmerkungen zu seinem Werk) viele Anläufe einer Systematik unternommen;⁶⁴ diese reicht von den frühen Vorläufern (in den Sammlungen *Chivalry*, *Gallantry* und *The Certain Hour* kanonisiert) bis zu den Hauptwerken der *Biographie*.

Die ritterliche oder chevalereske Attitüde sieht das Leben als Herausforderung und Prüfung; ihr Markenzeichen sind Männer der Tat und ihr entschlossener Dienst an einer höheren Sache: dem Glauben, der Ehre, der Dame ihres Herzens. Exemplarisch gelebt wird diese Attitüde von Perion, dem Helden der frühen Romanze *Domnei*. Auch Dom Manuel, der Begründer Poictesmes (*Figures of Earth*) steht – obgleich in Ermangelung eines nennenswerten eigenen Beitrags – in dieser Tradition: Das Ansehen eines Helden bemißt sich an seinem Erfolg, oder dem, was die Geschichtsbücher daraus machen.

Die galante Attitüde betrachtet das Leben als großes Spiel: "to accept the pleasures of life leisurely, and its inconveniences with a shrug."⁶⁵ Das Resultat des einen ist Hedonismus, des anderen Ironie; auch wenn Blasius nicht glaubt, daß die Synthese aus beidem erfolgreich sein kann,⁶⁶ so beweist doch Jurgen, als prominentester Vertreter dieser Attitüde, gegenüber seinem Nachfahren Florian (*The High Place*), daß man durchaus zumindest seinen Einsatz wiedererlangen kann, solange man nur sein Blatt nicht überreizt – die Gabe, ein guter Verlierer zu sein, ist genau das, was Florian abgeht. Die menschliche Fähigkeit zur Selbsttäuschung ist also essentiell für diesen Ansatz: *amara lento temperet risu*, wie es zu Beginn von *Jurgen* treffend heißt.⁶⁷

⁶⁴ Cf. *Ibid.*, 239f; Helmut W. Pesch, "Nachwort des Herausgebers", in James Branch Cabell, *Der verwunschene Ort*, Bergisch Gladbach: Lübbe, 1987, 248f; Eric Walker, "Great Science-Fiction & Fantasy Works: James Branch Cabell", 05.09.2008: <http://www.greatsfandf.com/AUTHORS/BranchCabell.php>

⁶⁵ James Branch Cabell, *Beyond Life*, Robert M. McBride & Co, 1927, 101 (§ xlii).

⁶⁶ Cf. Jürgen Blasius, "Poetische und galante Ironie: James Branch Cabells 'Jurgen' im Kontext", in James Branch Cabell, *Jurgen*, Wolfgang Jeschke ed., München: Heyne, 1981, 363.

⁶⁷ Horaz, "An Grosphus": "den Unbill mit mildem Lächeln begegnen" – J.H. Voß: "Auch das Herbe lächle steter Frohsinn mild"; cf. *Des Quintus Horatius Flaccus Werke, Vol. I, Oden & Epoden*, Braunschweig: Friedrich Vieweg 1822, 106.

Die *poetische Attitüde* schließlich zielt auf die hohe Kunst ab, sich und das Universum in Einklang zu bringen, indem man weder versucht, das Unmögliche zu erzwingen, noch an dieser Unmöglichkeit verzweifelt. Der Dichter steht über den Dingen, wie auch Horvendile unbehelligt von Tod und Naturgesetz als Weltenschöpfer durch seine Fiktion streift, und durch sein Wirken dieser Fiktion erst eine Bedeutung verleiht, die über die Grenzen des Lebens hinaus verweist – "Beyond Life" – sie zur Kunst erhebt.⁶⁸ Felix Kennaston (*The Cream of the Jest*) und Gerald Musgrave (*Something about Eve*) gelten als Alpha und Omega dieser Philosophie.

Soweit die Theorie.

Tatsächlich ist diese Unterteilung jedoch weitgehend künstlich; die Attitüden verweben sich wie Cabells Nornen ihr Garn, und man trifft, wie Warner richtig bemerkt, jede von ihnen in fast jeder seiner Figuren an.⁶⁹ Felix gewinnt weit weniger Einsicht in das Wirken des Schicksals, als Jurgen dies zuteil wurde, der sich dafür weit schwerer in seinem Umgang mit dem Kosmischen tut als Gerald. Da Cabell seine Charaktere eher als Vehikel denn als Individuen behandelt, bleiben die meisten von ihnen austauschbar.

Über Gelingen und Mißlingen der einzelnen Lebensentwürfe entscheidet also auch nicht deren innere Logik oder Konsequenz, sondern vor allem Cabells Sympathie. Wie von ihm beabsichtigt, können die meisten Bausteine der Biographie als exemplarisch für das Gesamtwerk stehen; und fast allen ist gemein, daß sie eine zyklische Geschichte erzählen, die sie zu einem holistischen, geschlossenen Ganzen macht, so daß sie nie an ein tatsächliches Ende gelangen. Immer bleibt eine Liebe unerfüllt, eine letzte Grenze unerreicht, ein Ziel zu verwirklichen; und vielleicht es genau das, was den Einzelschicksalen und damit auch der gesamten, großen Biographie ihren Sinn und ihren universalen Anspruch verleiht.

⁶⁸ "A life beyond life" ist ein Zitat aus John Miltons *Areopagitica*, und natürlich genau das, was sich Cabell ebenso wie Milton für sich und seine Bücher wünschte. Cf. *The Norton Anthology of English Literature*, I 1802.

⁶⁹ Richard Warner, "The Illusion of Diabolism in the Cabellian Hero", in *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 8, No. 3 (Spring 1975), 242.

III.2 Die Biographie des Lebens Dom Manuels

III.2.1 The Cream of the Jest (A Comedy of Evasions)

first written 1914 ("In the Flesh"), published 1917

Lichfield, Beginn des 20. Jahrhunderts: Der zurückgezogen lebende Schriftstellers Felix Kennaston bezieht seine Inspirationen aus nächtlichen Aventüren in Poictesme, wo er in Gestalt des trickreichen Horvendile die schöne Ettarre beminnt, die er jedoch nie berühren kann, ohne zu erwachen. Als Talisman zur Beschwörung seiner Träume gilt ihm die zerbrochene Hälfte des mysteriösen Siegels von Scoteia.

Bald nimmt die Eroberung Ettarres einen weit größeren Platz in seinem Leben ein als sein wenig aufregendes Eheleben. Als Kennaston die zweite Hälfte des Siegels im Besitz seiner Frau Kathleen entdeckt, fühlt er sich daher ertappt, ja beschämt – was, wenn Kathleen die ganze Zeit über Ettarre war, so wie er Horvendile? – und beendet seine fantastischen Eskapaden. Als er das komplette Siegel Jahre später jedoch seinem Freund Harrowby präsentiert, erkennt dieser darin den Deckel einer gängigen Nachtcrememarke, deren pseudo-ägyptisches Dekor ihr lediglich einen zeitlosen Touch verleihen soll. Des Scherzes Krönung ist also tatsächlich auch die *Creme* des Scherzes: Kennastons Schlüssel zur unsterblichen Liebe sind nichts als die harmlosen Bemühungen seiner mißverstandenen und nichtsahnenden Frau um ein Stückchen Alterslosigkeit. Harrowby goutiert die Ironie und behält sein Wissen für sich.⁷⁰

The Cream of the Jest etabliert zentrale Themen Cabells, insbesondere die konfliktträchtige Beziehung zwischen Ideal und Wirklichkeit, sei es in der ehelichen Situation der Hauptfigur oder der Verwischung der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit. Die "Enttarnung" des Siegels gegen Ende der Geschichte, die sonst weitgehend nach dem

⁷⁰ Papés Illustration des Siegels, auf den Kopf gestellt, enthält, in leicht verfremdeten Buchstaben, den folgenden Text: "James branch cabell made this book so that he who wills may read the story of mans eternally unsatisfied hunger in search of beauty | ettarre stays inaccessible always and her loveliness is his to look on only in his dreams | all men she must evade at the last and many ar the ways of her elusion" [sic]. Was Ettarres Namen betrifft, so verweist Lin Carter im Vorwort der von ihm 1971 bei Ballantine herausgegebenen Ausgabe auf zwei Sidhekönige aus der keltischen Mythologie, Caibell und Etar, die einen rituellen Kampf ausführen; Etar überlebt (cf. Whitley Stokes, "The Prose Tales in the Rennes *Dindsenchas*", in *Revue Celtique*, Vol. 16, 1895, 273). Eine wahrscheinlichere Vorlage aber ist die herzlose Ettarre, die in Tennysons *Idylls of the King* den jungen Ritter Pelleas abweist. Bei Malory lautet ihr Name "Ettarde", in der *Suite de Merlin* noch "Arcade" (cf. Alfred Lord Tennyson, "Pelleas and Ettarre", in *The Poems of Tennyson*, Christopher Ricks ed., London: Longmans, Green & Co, 1969, 1687-1704; Sir Thomas Malory, *The Works of Sir Thomas Malory*, Eugène Vinaver ed., 3 Bd., Oxford: At the Clarendon Press, I 166-172 und III 1679). Passenderweise ist "Ettarre" außerdem ein Anagramm zu "Retreat".

looking-glass-Schema funktioniert, kann als bewußter Hinweis auf die sorgfältige Praxis traditioneller Phantastik verstanden werden, immer eine doppeldeutige Erklärung für die beschriebenen Geschehnisse zu liefern: Zumindest der Leser darf sich fragen, ob sich je etwas Magisches ereignet hat.⁷¹

Rierner bezeichnet *The Cream of the Jest* als "the earliest of Cabell's works to capitalize on the liberating potential of literary fantasy",⁷² und der Erfolg des Buches, der einen wichtigen Wendepunkt in Cabells Laufbahn bedeutete, gab diesem Ansatz recht. Die Kontrastierung unserer Welt mit einer Fantasiewelt ermöglicht es Cabell, die Unerreichbarkeit Ettarres zu einer noch fundamentaleren als der ihrer entführten Schwester Melicent zu stilisieren (cf. III.3), und Sehnsucht wie Frustration Kennastons ins Endlose zu steigern.

Wie Patterson zeigt, lassen sich viele der obskuren Doppeldeutigkeiten der Geschichte darauf zurückführen, daß *The Cream of the Jest* in frühen Fassungen voller okkultur Anspielungen war, und erst im Laufe einer langen Reihe von Ablehnungen durch die Verlage in Richtung einer psychologischen Initiationsgeschichte umgearbeitet wurde. Die Überhöhung der Frauenfigur, die in Cabells Werk gewohnheitsmäßig auftritt, erhält eine zusätzliche Dimension, vergegenwärtigt man sich ihre Rolle als magische Mittlerin für den (männlichen) Initianten: "The esoteric Ettarre is hidden within the exoteric Kathleen Kennaston, and the Sigil loses none of its mystic significance when it is discovered to be the broken lid of a cold-cream jar – the prosaic and exoteric tool of woman evoking her innate magic." Ähnlich verhält es sich mit Maya in *Something about Eve*.⁷³

Über die Figur des Horvendile, der fortan Poictesme als süffisante Schattengestalt durchstreift, wurde viel gerätselt. Natürlich fungiert er als alter ego Cabells, das dieser benutzt, um seine eigene Welt zu bereisen; er ist der Demiurg, der Schöpfer all dessen, was existiert, inklusive Koshcheis und der anderen Léshy. Man hat in seinem Namen (unter anderem) ein Anagramm zu "horned evil" erkannt,⁷⁴ sich aber auch darüber lustig gemacht;⁷⁵ wahrscheinlich leitet er sich vom "Horwendill" der *Gesta Danorum* ab, der Shakespeare die Vorlage zu Hamlets Vater lieferte und auf den "Aurvandill" der Prosa-Edda zurückgeht,

⁷¹ Cf. Rierner, *From Satire to Subversion*, 8, und natürlich Todorov, *The Fantastic*, 33.

⁷² Rierner, *From Satire to Subversion*, xiv.

⁷³ Patterson, "The Heir of James Branch Cabell"; cf. III.2.6.

⁷⁴ Rubin, *A Virginian in Poictesme*, 12; Joe Lee Davis, *James Branch Cabell*, New York: Twayne, 1962, 29.

⁷⁵ Cf. Warner, "The Illusion of Diabolism in the Cabellian Hero", 241. Tatsächlich gibt es eine Fülle weiterer möglicher Anagramme; keine davon scheint allzu überzeugend. Die meisten Anagramme Cabells sind auffälliger, und bezeichnen ein einziges Wort, das gelegentlich zerlegt wird, um fantastischer zu wirken (Vel-Tyno / Novelty; Mispes Moor / Compromise); nicht aber umgekehrt.

dessen abgefrorene Zehe von Thor in den Himmel geworfen und in einen Stern verwandelt wurde; dieser wiederum stand Pate für Tolkiens "Eärendil", der mit seinem Schiff einen der Silmaril über den Himmel trägt. Auch diese Verbindung wurde von Lin Carter populär gemacht und hat Fantasyfreunde seither erfreut.⁷⁶ Tolkien entdeckte den Namen *Earendel* in Cynewulfs "Crist I", wo er als "brightest of angels" Johannes den Täufer als auch den Morgenstern konnotiert;⁷⁷ letzterer freilich verweist auf eine beeindruckende Prominenz religiöser Figuren, unter denen sich zu guter Letzt auch oben genanntes Anagramm wiederfindet. "But is this Horvendile, then, one of the Léshy? Is he the Horvendile whose great-toe is the morning star?" fragt Manuel in *Figures of Earth*.⁷⁸ Cabells alter ego und "Lucifer" bezeichnen auf zumindest einer Bedeutungsebene ein und dasselbe.

III.2.2 Jorgen (A Comedy Of Justice)

written 1918, (alternative titles "Some Ladies and Jorgen", "The Pawnbroker's Shirt"), published 1919, suppressed 1920, cleared 1922

Dem Buch vorangestellt ist eine Passage aus der achten Ekloge Vergils: Eine verzweifelte Liebende bemüht die Mächte der Magie, um ihren geliebten Daphnis zu ihr zu geleiten; der bellende Hund kündigt vom Nahen Hekates, ohne deren Beistand kein anständiger Zauberer sein Handwerk je ausüben würde.

Poictesme im Jahre 1277: Der in die Jahre gekommene Jorgen, seines Zeichens Pfandleiher und verhinderter Dichter, begegnet eines Abends einem Mönch, der sich den Fuß an einem Stein stieß und nun den Teufel dafür schmäht, ihm diesen in den Weg gelegt zu haben. Jorgen, aus reiner Besserwisserei, steigert sich in einen Diskurs über die Nützlichkeit des Teufels und die Ungerechtigkeit der klerikalen Anfeindungen hinein:

"And deliberate how insufferable would be our case if you and I, and all our fellow parishioners, were to-day hobnobbing with other beasts in the Garden which we pretend to desiderate on Sundays! To arise with swine and lie down with the hyena? – oh, intolerable!"⁷⁹

⁷⁶ Cf. Carter, *Tolkien*, 170-75; Allen, "Enchantment and Delusion", 123.

⁷⁷ Cf. Humphrey Carpenter, *Tolkien: A Biography*, London, Allen & Unwin, 1977, 64; Rudolf Simek, *Mittelerde: Tolkien und die germanische Mythologie*, München: Beck, 2005, 178f.

⁷⁸ James Branch Cabell, *Figures of Earth (A Comedy Of Appearances)*, Robert M. McBride & Co, 1927, 223-24 (§ xxxi).

⁷⁹ James Branch Cabell, *Jorgen (A Comedy Of Justice)*, Robert M. McBride & Co, 1928, 4 (§ i).

Kurz darauf begegnet ihm ein schwarzgewandeter Herr, der Jurgin nachdrücklich dafür dankt, die Natur der Dinge, wie sie nun mal sind, in Schutz genommen zu haben, und sich erkenntlich dafür zeigen möchte. Jurgin schöpft keinen Verdacht, erwähnt aber in einem unbedachten Moment, daß in Anbetracht seiner Ehesituation alle wohlmeinenden Wünsche deutlich zu spät kämen. Als er später nach Hause kommt, ist seine Frau verschwunden.

Es dauert eine Weile, bis Jurgin akzeptiert, daß Lisa augenscheinlich vom Teufel (oder einem Teufel) aus Dankbarkeit für seinen Einsatz entführt wurde. Auf Drängen ihrer Familie beschließt er, das "Mannhafte" zu wagen und Lisa zu retten. Ausgerechnet zur Walpurgisnacht hängt er sein Kreuz an eine Berberitze, betritt eine dunkle Höhle und beginnt eine pikareske Irrfahrt durch alle erdenklichen Länder, Zeiten und Mythen.

Kaum daß er die Höhle verläßt, macht er die Bekanntschaft des Zentauren Nessus, der ihm das leuchtende Hemd überläßt, das Jurgin für den Rest des Buches wohlwollende Bemerkungen von allen Seiten einbringen wird (der von Cabell präferierte Arbeitstitel war *The Pawnbroker's Shirt*). Dies ist eine ironische Umdeutung der Sage vom Tod des Herkules; üblicherweise ist das Hemd des Nessus eine "giftige Gabe"⁸⁰ im Sinne Mauss': Der Zentaur, von Herkules tödlich verwundet bei dem Versuch, dessen Frau zu entführen, rächt sich, indem er der gutgläubigen Deianeira weismacht, eine unappetitliche Mixtur seiner Körperflüssigkeiten wirke als unfehlbarer Liebeszauber. Der tatsächliche Effekt des solcherart beschmutzten Kleidungsstückes war freilich der qualvolle Tod des Heroen. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable* bezeichnet das Hemd denn auch als "a source of misfortune from which there is no escape; a fatal present."⁸¹

Daß Cabell seinen Antiheroen Jurgin für seine nachfolgenden amourösen Eskapaden nun ausgerechnet das Hemd dieses listigen Fabelwesens tragen läßt, kann auf vielfältige Art interpretiert werden: Auch Jurgin ist einer, der gerne versucht, anderen die Frau zu stehlen; er ist dabei glückreicher als Nessus (denn er lebt ja noch); er ist klüger oder glückreicher als Herkules (aus demselben Grund); der Zauber seiner Liebe ist (aufgrund des Hemdes) unwiderstehlich; kein Zauber kann auf ihn, den Trickster, überhaupt "richtig herum" (also tödlich) wirken; er ist selbst nichts als ein Blender, eine Täuschung (eine "figure of speech", wie die Priester Philistias ihn und sein Hemd schmerzhaft treffend bezeichnen⁸²).

⁸⁰ Marcel Mauss, *Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, 154.

⁸¹ E. Cobham Brewer, *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, London: Cassell & Co, 1968. Ältere Ausgaben setzen den Eintrag noch fort mit "anything that wounds the susceptibilities". Cf. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, New York: Bartleby.com, 2000: <http://www.bartleby.com/81/12019.html>

⁸² Cabell, *Jurgin*, 232 (§ xxxii).

Letztlich aber mag sich Brewers Definition als die richtungsweisende erweisen, denn bei allen Liebschaften und Erfolgen, die Jurgin zuteil werden, wird ihn doch das Unglück seiner eigenen Unzufriedenheit und seiner Zweifel immer wieder einholen. Cabell selbst bezeichnet das Hemd im Vorwort (mit augenzwinkerndem Verweis auf Bülg) als "the dangerous gift of genius".⁸³

Im Niemandsland des *garden between dawn and sunrise* konfrontiert Nessus Jurgin mit der verlorenen Liebe seiner Jugend, Manuela Tochter Dorothy – *la Désirée*, so ihr programmatischer Beiname – die Jurgin, "forty-and-something", natürlich nicht wiedererkennt, und auch wenig Verständnis für den Spott übrig hat, mit dem der in die Jahre gekommene Fremde ihre Heirat mit Heitman Michael bedenkt (dem sich Dorothy seinerzeit in die Arme warf, kaum daß Jurgin sie aus den Augen ließ).⁸⁴

Doch Jurgin wäre nicht Jurgin, verstünde er es nicht, sich seine Jugend zurückzuergaunern. Behilflich dabei ist ihm die Léshy Mutter Sereda. Sereda ist die Schutzpatronin der Mittwoch, bei der er sich (auf Kosten der anderen Léshy) so lange einschmeichelt, bis sie ihm einen ihrer alten, "gebrauchten" Mittwoch überläßt, den sie nicht mehr benötigt.⁸⁵ Jurgin, solcherart zu neuer Jugend gekommen, nutzt diesen Mittwoch, um Dorothy zu umgarnen und Heitman Michael zu töten, denn:

"Love alone can lend young people rapture, however transiently, in a world wherein the result of every human endeavor is transient, and the end of all is death."⁸⁶

Da sich aber selbst die echte Dorothy seiner Jugend nicht recht mit der idealen Dorothy messen läßt, der er im Garten zwischen Dämmerung und Sonnenaufgang begegnete, beschließt Jurgin, weiter nach seiner Ehefrau zu suchen.

Erstaunlicherweise endet seine geliehene Jugend nicht mit dem Ende jenes Mittwochs, sondern dauert an, auch wenn Mutter Sereda sich entschließt, Jurgin fortan ihren Schatten als Anstandsdame mitzuschicken; Sittlichkeit geht ihr über alles. Niemand außer ihm bemerkt

⁸³ Cabell, *Jurgin*, xxvii (Vorwort).

⁸⁴ *Ibid.*, 19 (§ iv).

⁸⁵ Sereda ist eine ähnliche Umdeutung wie Nessus, denn sie ist eine eher furchterregende Figur in der russischen Folklore (in der sie natürlich auch keine Léshy ist). Dank ihrer Hingabe zum Bleichen ist sie eine wirkungsvolle Allegorie auf das Alter und den Tod. Sereda ist die große Verderberin, und als Patronin des Mittwochs auch Sinnbild der Mittelmäßigkeit, der Jurgin am Ende des Romans vorwirft, allen Spaß aus seinen Abenteuern genommen zu haben. Außerdem bietet ihr Name eine gute Basis für zahlreiche Anagramme.

⁸⁶ Cabell, *Jurgin*, 60 (§ viii).

den gespenstischen Begleiter, aber Jurgin ist regelmäßig gezwungen, seine Liebeleien im Dunkeln auszutragen, wohin ihm sein Schatten nicht folgen kann.

In der Folge rettet er auf "traditionelle Art" (mit einem Kuß) König Artus' zukünftige Frau Guenevere aus den Klauen des Zwergenherrschers Thragnar,⁸⁷ kommt in Besitz des Schwertes Caliburn, erlebt Romanzen im Lande Glathion, wo er sich als Herzog ausgibt, und verguckt sich in Anaïtis, die Dame vom See, die auf Staatsbesuch am Hofe weilt. Cabell vermengt munter alle Motive, die sich ihm anbieten, und die Prosa entwickelt dabei ein Maß an Selbstreferentialität und metafiktionalem Humor, wie man es eher von Fantasy der sechziger Jahre erwartet hätte. Schließlich überläßt Jurgin Guenevere ihrer Zukunft mit Artus – um mit Anaïtis durchzubrennen.

Zuvor aber kommt es zu einer der bemerkenswertesten Begegnungen des Buches. Jurgin trifft im Wald einen "braunen Mann mit seltsamen Füßen", von dessen Weisheit er zu lernen wünscht; nicht umsonst lautet einer seiner Leitsätze, "I am willing to taste any drink once."⁸⁸ Dies jedoch wird der einzige Trunk seiner Reise sein, der ihm nicht bekommt – es handelt sich um niemand anderen als Pan.

Als Jurgin ihn fragt, was er zu sehen bekäme, antwortet Pan:

"All."⁸⁹

Und er übertreibt nicht.

Zwar tobt und zetert Jurgin, bezeichnet die (nicht weiter ausgeführte) Offenbarung als "degraded lunacy of a so-called Realist"; erklärt, "I will not believe in the insignificance of Jurgin";⁹⁰ doch sichtlich angeschlagen setzt er seine Reise fort, Opfer einer "particularly modern position of being confronted with the apparent meaninglessness of the universe."⁹¹

Pan ist Joker und Spielverderber im Cabell'schen Spiel, denn er setzt sich über die Träume und den Narzißmus der Menschen hinweg (cf. III.2.4).

Im Land Coccaigne halten Jurgin und Anaïtis Hochzeit; das Land trägt seinen Namen zurecht, und es läßt sich eine Häufung der Passagen beobachten, deretwegen das Buch 1920 verboten werden sollte. Anaïtis Reize beginnen Jurgin (der sich mittlerweile zum Prinz erklärt hat) jedoch ebenso schnell zu langweilen wie ihre rasende Eifersucht ihn zu stören beginnt, und das Paar zerstreitet sich in endlosen Diskussionen, bis Anaïtis ihn wieder ziehen

⁸⁷ *Ibid.*, 62 (§ ix).

⁸⁸ *Ibid.*, 133 (§ xix).

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Riemer, *From Satire to Subversion*, 18.

läßt; obwohl sie traurig bemerkt, daß er der einzige Mann seit Ewigkeiten sei, mit dem man sich intelligent unterhalten könne. Kein Wunder, hat er seine Fähigkeiten doch beim "Meisterphilologen" persönlich geschärft, der ihn nicht nur darüber aufklärte, daß sich "Jurgen" von "jargon" ableite (einem "confused chattering such as birds give forth at sunrise"), sondern ihn im Tausch gegen Caliburn auch mit zweiundreißig seiner eigenen höchstmagischen Worte ausstattete.⁹²

Da sich abzuzeichnen beginnt, daß Jurgen selbst nicht weiß, was er mit seiner zweiten Jugend anstellen soll, zeigt Anaitis ihm all die Welten, die Menschen sich jemals als ideal vorgestellt haben; und Jurgen kann nicht anders, als schamvoll einzugestehen, daß die Vorstellung seiner Mitmenschen vom Paradies nichts als ein "glorified brothel" sei, und er nicht den Wunsch verspüre, in einem solchen zu leben – "for were there nothing else, I would always be looking for an invasion by the police." Allein das Land Leukê (klassischerweise die letzte Ruhestatt Achilles') scheint ihm von einer "attractive simplicity", die einen "rational amount of discomfort" garantiere. Als er dann noch des Antlitzes Helenas gewahr wird, die über Leukê herrscht (und in ihren Zügen die Züge Dorothys wiederfindet), steht seine Entscheidung fest, und mit einem Trick bringt er Anaitis dazu, ihn dorthin zu versetzen.⁹³

Tatsächlich findet sich Jurgen im pastoralen Idyll Leukês schnell ein. Er gibt sich als König aus, ehelicht die gutmütige Hamadryade Chloris, und auch wenn der Beginn ihrer Romanze (Jurgen schwingt selbstverliebte Monologe am Rande eines kleinen Sees) gefährlich an die Begegnung von Narzissus und Echo gemahnt, findet er in Chloris das erste weibliche Wesen, das keine Probleme damit hat, ihn als Hochstapler zu erkennen und dennoch zu lieben. Doch sie weissagt ihm auch: "O foolish man of mine, you are determined to be neither fish nor beast nor poultry: and nowhere will you ever consent to be happy."⁹⁴

Obgleich Chloris Jurgen auch darüber informiert, daß die Götter Helena um des lieben Friedens willen mittlerweile mit Achilles verheiratet haben, läßt der Gedanke an die Königin ihn nicht los. Eine Begegnung mit Horvendile (beziehungsweise Felix Kennaston, der bekanntermaßen vergeblich Dorothys Schwester Ettarre beehrte) und Perion (aus *Domnei*, der ein ähnliches Problem mit Melicent, der dritten im Bunde, hatte) schafft Gewißheit: Die unerfüllte Liebe der Jugend ist die, die alle anderen Lieben verhindert – die zu Chloris, ja

⁹² Cabell, *Jurgen*, 179 (§ xxv).

⁹³ *Ibid.*, 183f (§ xxvi).

⁹⁴ *Ibid.*, 210 (§ xxviii). Wie Echo ist auch Chloris eine Nymphe der griechischen Mythologie; ihr Name fällt auch in Spensers *Shepherd's Calendar* (April-Ekloge, Zeile 122).

selbst die zu sich selbst. Um diese Besessenheit zu exorzieren, dringt Jurgen bis ins Helenas Schlafgemach in Pseudopolis vor.

Doch an ihrem Bett, angesichts ihrer schlafenden (und nur halb von einer Woldecke bedeckten) Schönheit, zögert er:

"And I do not know what thing it is that I desire, and the will of Jurgen is a feather in the wind. But I know that I would like to love somebody as Chloris loves me, and as so many women have loved me. And I know that it is you who have prevented this, Queen Helen, at every moment of my life since the disastrous moment when I first seemed to find your loveliness in the face of Madame Dorothy."⁹⁵

Um sich seine Ideale zu erhalten, und in der gleichzeitigen Einsicht, daß er nicht wirklich wieder zum Jungen werden will, dem jeder Blick seiner Angebeteten das Herz zerspringen läßt, geht er.

"Because," said Jurgen now, "it may be this woman has some fault: it may be there is some fleck in her beauty somewhere. And sooner than know that, I could prefer to retain my unreasonable dreams, and this longing which is unfed and hopeless, and the memory of to-night. Besides, if she were perfect in everything, how could I live any longer, who would have no more to desire? No, I would be betraying my own interests, either way; and injustice is always despicable."

So Jurgen sighed and gently replaced the robe of violet-colored wool, and he returned to his Hamadryad.⁹⁶

Figures of Earth und insbesondere *The High Place* werden zeigen, daß Jurgen gut daran tut, diese Entscheidung zu treffen: Der freiwillige Verzicht ist, was ihn rettet. "Only by doing so will he be able to preserve the illusion that she, unlike all other women, is something special."⁹⁷ Gleichzeitig erkennt er aber auch, daß sie genau dorthin gehört: ins Land der Illusion.

Das Idyll wird zerstört, als die Philister in Leukê einmarschieren; und trotz einer lehrreichen Nacht mit ihrer Königin beschließt Jurgen, der immer zu Kompromissen bereit ist, daß dies die einzigen Leute sind, mit denen ein Kompromiß unmöglich wäre, denn sie lehnen die Farbenpracht und Schönheit Leukês ab und wollen sie durch ihre eigene graue Strenge ersetzen. Ergo halten die Philister Gericht über ihn (der Mistkäfer, der den Vorsitz führt, ist kein geringerer als Mr. Sumner), und im Namen ihrer Götter Sesptra, Ageus und Vel-Tyno verdammen sie ihn in die Hölle seiner Väter.⁹⁸ Chloris, deren Eiche gefällt wird, fährt (ihrem eigenen Glauben gemäß) zur Unterwelt.

⁹⁵ *Ibid.*, 224 (§ xxx).

⁹⁶ *Ibid.*, 224f (§ xxx).

⁹⁷ Rubin, *Two in Richmond*, 132.

⁹⁸ Phrases, Usage und Novelty bilden die Dreieinigkeit der Philister. Aus *Figures of Earth* ist bekannt, daß zumindest Sesptra eine der magisch animierten Figuren Dom Manuels ist. Die Rolle des Mistkäfers ist natürlich eine nachträgliche Einfügung, die unter Eindruck der Gerichtsverhandlungen zu *Jurgen* entstand.

Doch auch die Hölle ist nicht so schlecht, wie zu befürchten stand. Zwar ist ihre Staatsform eine "aufgeklärte Demokratie", und Patriotismus ihre Religion;⁹⁹ zwar begegnet Jurgin seinem Vater Coth, der glaubt, gar nicht genug für seine Verfehlungen büßen zu können (die folternden Teufel stöhnen schon unter seiner Eitelkeit, die sie zu immer neuen Höchstleistungen zwingt); doch Jurgins vierte Ehe mit der Vampirin Florimel¹⁰⁰ und die abendlichen Besuche bei den Asmodeuses helfen ihm, sich die Zeit zu vertreiben (außerdem macht er plausibel, ein Kaiser zu sein). Alles in allem sind die Umstände, wie Riemer bemerkt, "typically middle-class".¹⁰¹

Als Florimel ihn (erwartungsgemäß) zu langweilen beginnt, entsinnt sich Jurgin endlich seiner eigentlichen Queste wieder – doch es gibt in der ganzen Hölle keine Spur von Dame Lisa und dem schwarzen Mann, der sie entführte. Man unterrichtet ihn, daß sie sich wohl im Himmel befinden müsse – denn Glaube schützt vor Verdammnis, und kein Glaube ist stärker als der einer Frau wie Lisa an ihre eigene Unfehlbarkeit.

Die nächste Station der Reise, analog zu Dante, ist also der Himmel. Jurgin benutzt dazu Jakobs Leiter, "confident he could always say whatever was required of him"¹⁰² – und der Zauberspruch des Meisterphilologen erweist sich nun wirklich als sehr hilfreich – auch wenn er natürlich nicht laut ausgesprochen wird. Er lautet:

"At the death of Adrian the Fifth, Pedro Juliani, who should be named John the Twentieth, was through an error in the reckoning elevated to the papal chair as John the Twenty-first."¹⁰³

Tatsächlich findet sich eine freistehende Behausung, die nur auf ihn wartet, und so zieht Jurgin als der vergessene Papst Johannes XX. in den Himmel ein.

Der Himmel freilich ist ebenso wie die Hölle nur deshalb von Koshchei geschaffen worden, um den Erwartungen der Menschen zu genügen. In diesem speziellen Fall heißt das: den Erwartungen von Jurgins Großmutter, die den verblüfften Koshchei nach ihrem Ableben so sehr mit ihren Vorstellungen von Harfenmusik und Schäferwölkchen irritierte, daß er ihr schließlich den Gefallen tat und alles genau so einrichtete, wie es der Volksmund beschrieben weiß – inklusive des alten Mannes mit dem weißen Bart, der Jurgin seufzend davon in Kenntnis setzt, daß auch im Himmel keine Lisa bekannt sei, denn schließlich war sie ja auch

⁹⁹ Cabell, *Jurgin*, 278 (§ xxxviii).

¹⁰⁰ Der Name stammt aus Spensers *Faerie Queene*, iii.v.

¹⁰¹ Riemer, *From Satire to Subversion*, 15.

¹⁰² Cabell, *Jurgin*, 156 (§ xxiii).

¹⁰³ *Ibid.*, 179 (§ xxv).

Jurgens Großmutter nicht bekannt.¹⁰⁴ Wieder einmal ist damit bewiesen, daß weder Himmel noch Hölle interessantere Ort sind als das Diesseits, wenn man sich erst in ihnen zurecht gefunden hat.¹⁰⁵

So kehrt Jurgen nach einem Jahr der Reise mit leeren Händen zurück. Seine zweite Jugend ist er leid; er schmäht Mutter Sereda so lange, bis diese ihren Zauber von ihm nimmt. Zufrieden stellt Jurgen fest, daß er seinen alten Körper wiederhat, der ihm so bequem ist wie ein Paar getragener Schuhe, und endlich ist er auch seinen schattenhaften Begleiter los. Abermals ist Walpurgisnacht, abermals steht Jurgen vor der Höhle, in der er seinerzeit seine Suche begann. Nur diesmal findet sich darin eine Tür mit der Aufschrift "Office of the manager – keep out". Jurgen tritt ein.

Er befindet sich im Büro Koshchei, der alle Dinge so schuf, wie sie sind, und Jurgen erkennt in der höchsten Gottheit des Cabell'schen Kosmos den Schwarzen Mann, der ihm seine Lisa entführte. Koshchei ist sehr verständnisvoll; ein letztes Mal bietet er Jurgen an, ihm seinen Herzenswunsch zu erfüllen.

In einer denkwürdigen Prozession ziehen alle Damen aus Jurgens Fantasie an ihm vorüber: die edle Guenevere, die verderbte Anaïtis – und Helena. Doch zu ungläubig, zu weltlich ist er für die erste; zu abgeklärt für die fleischlichen Gelüste der zweiten; und obwohl es ihm das Herz bricht, entsagt er auch Helena, denn der Vision, die er einst von ihr hatte, ist er lange schon untreu geworden. Die Geister heben sich hinweg. Jurgen bitte Koshchei, ihm seine Lisa zurückzugeben.

Koshchei entspricht diesem Wunsch, obwohl er ihn nicht versteht. Lisa tritt auf und geigt beiden gehörig die Meinung; um Jurgen die Heimkehr leichter zu gestalten, dreht Koshchei die Zeit um ein Jahr zurück, so daß für alle außer Jurgen nur eine Nacht vergangen ist. Jurgen bedankt sich und macht sich auf den Nachhauseweg.

Einen kurzen Moment nur – in einem "Moment, der nicht zählt" – macht er Dorothy seine Aufwartung. Dann betritt er sein Zuhause, wo Lisa schon auf ihn wartet.

Jurgen ist kein Besucher aus unserer Zeit, aus einem fiktionialisierten Virginia, sondern ein Bewohner Poictesmes; Cabell hat sein Questenmotiv und das Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Ideal eine Ebene weiterverschoben, indem er Jurgen die noch

¹⁰⁴ Jurgens Großmutter ist Cabells eigener Großmutter, Martha Louise Patteson Branch, nachempfunden; cf. Edgar E. MacDonald, "James Branch Cabell: A Photographic Essay", in Inge, ders. eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*, 83.

¹⁰⁵ Diese Veralberung des Jenseits ist ein weiterer großer Stein des Anstoßes für die *Society for the Suppression of Vice* gewesen; cf. "James Branch Cabell and the Jurgen Obscenity Trial: A Case Study", 2000: <http://www.lib.virginia.edu/small/exhibits/censored/cabell.html>

ferneren Länder Cogaigne und Leukê bereisen läßt. Diese Reise trägt formal die Züge eines Schelmenromans; Jurgens Aufstieg zu immer größeren Ehren, der in eine Rückkehr zu seinem alten Leben mündet, erinnert an das Märchen vom Fischer und seiner Frau. Doch nach wie vor zerstört die Realität den Traum, wo sie ihn berührt: "requirements of bread and butter"¹⁰⁶ (zwei allegorische Riesen) verwüsten den Garten zwischen Dämmerung und Sonnenaufgang, und Jurgens führt seine Probleme (in Form von Seredas Schatten, welcher alle Dinge "not quite satisfactory" erscheinen läßt) mit sich, wohin er auch geht.¹⁰⁷

Life in each of the various lands is characterized by the same annoyances and irritations of Jurgens old world [...]. For instance, whether Jurgens is married to Dame Lisa, a nature myth, a hamadryad, or a vampire, his wife does not understand him, just as Satan's wife also fails to understand her husband.¹⁰⁸

Hinzu gesellt sich ein Kommentar über die menschliche Angewohnheit, soziale Konvention zu epistemologischer "Wahrheit" zu überhöhen (dargestellt durch Jurgens bereitwillige Adaption an jeden noch so absurden Brauch der Länder, die er bereist) sowie eine schon postmoderne Bereitschaft, jener Unmöglichkeit, auf die große Frage nach der Wahrheit weniger als eine ganze Kakophonie möglicher Antworten zu liefern, mit einem Schulterzucken zu begegnen: "That is the whole point of it, – the cream, one might say, of the jest, – that I cannot ever be sure."¹⁰⁹

Nicht die Beliebigkeit der Antworten ist, was Jurgens schreckt – alleine die Aussicht auf die totale Sinnlosigkeit der Frage.

III.2.3 Figures of Earth (A Comedy Of Appearances)

written 1919-20 (alternative title "*Feathers of Orlun*"), published 1921

Poictesme im Jahre 1234: Der Schweinehirt Manuel, am Rande des Teichs von Haranton, erklärt dem reisenden Zauberer Miramon Lluagor, daß es sein höchstes Bestreben sei, in der Welt eine gute Figur zu machen – "to make a figure in the world" – denn dies war der letzte Wunsch seiner toten Mutter.¹¹⁰ Das Wortspiel wird zu einem Leitmotiv seines Lebens; immer

¹⁰⁶ Cabell, *Jurgens*, 29 (§ v).

¹⁰⁷ *Ibid.*, 319 (§ xliii). Das Motiv des Schattenhandels, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen, gemahnt an Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814).

¹⁰⁸ Riemer, *From Satire to Subversion*, 14.

¹⁰⁹ Cabell, *Jurgens*, 366 (§ xlix); cf. Riemer, *From Satire to Subversion*, 20.

¹¹⁰ Cabell, *Figures of Earth*, 4 (§ i).

wieder erschafft Manuel die lebensgroßen (obgleich nicht immer gelungenen) Idole aus Lehm, die dem Buch seinen Titel verleihen.

Jedoch ist die folgende Geschichte seiner Abenteuer durchaus auch die Geschichte seines Bestrebens, aus sich selbst etwas zu machen – selbst wenn ihm seine Siege immer geschenkt werden oder nur unabsichtlich, ja ungewollt Ergebnis seines Handelns sind, wie es üblicherweise in Geschichten von Trickstern der Fall ist, deren Geist "stets das Böse will und stets das Gute schafft".¹¹¹ Der Stammvater der Biographie – die repräsentative Figur Cabells – ist weder einfach, noch heroisch, sondern ein Betrüger: "He possesses no values [...], yet through his actions all values come into being."¹¹²

Es ist nicht nötig, eine komplette Inhaltsangabe zu *Figures of Earth* zu liefern. Manuels Irrfahrten erinnern an die Jurgens; stärker noch als dort wird die absurde Leichtigkeit betont, mit der Manuel seine Triumphe zufliegen. Wo Jurgens sich noch selbst auf die Schultern dafür klopfen konnte, "a monstrous clever fellow"¹¹³ zu sein, scheint Manuel schon fast ein tumber Narr, der meist nur zur rechten Zeit am rechten Ort ist; beispielsweise führt eine Gänsefeder, die er einzig aus dem Grund mit sich trägt, sie der Schwanenprinzessin Alianora zurückzubringen, konsekutiv zur Erfüllung gleich dreier Prophezeiungen, deren Vorhandensein ihm gar nicht bewußt war. So gesehen parodiert Cabell natürlich das ritterliche Ideal der *chansons de geste*, denn weder Tugendhaftigkeit noch Tatkraft lassen den Helden gewinnen. Manuels List zeigt sich jedoch darin, daß er diese Absurdität erkennt und zu seinem Motto – *mundus vult decipi*¹¹⁴ – erhebt, nach dem er fortan lebt. "Deception gives us holiness, wisdom, and love; deception is the very basis of human transactions."¹¹⁵

"Fine feathers make fine birds" ist auch der Wahlspruch des Zhar-Ptitza, des Feuervogels: Die Kleider sind es, die die Leute machen, erklärt Manuel seiner Schwester Math – nicht mehr. Sein Zauberschwert Flamberge muß er selten aus der Scheide ziehen, es genügt, daß er es trägt. Monstren besiegen seine Gefährtin Niafer und er allein durch die *Möglichkeit* zum Sieg, woraufhin die Monstren kapitulieren. So erklärt Niafer Norka, der Schlange des Ostens:

¹¹¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, Vers 1336.

¹¹² Paul Radin, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, London: Routledge and Kegan Paul, 1956, ix.

¹¹³ Cabell, *Jurgens*, 37 (§ vi).

¹¹⁴ "Die Welt will betrogen sein" – oft Petronius zugeschrieben (cf. Cranwell & Cover, *Notes on Figures of Earth*, 32); in Varianten auch Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494), Robert Burton's *Anatomy of Melancholy* (1621) und anderen.

¹¹⁵ Godshalk, W. L., "James Branch Cabell: The Life of His Design", in Inge, MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*, 115.

"I have been to the Island of the Oaks: and under the twelfth oak was a copper casket, and in the casket was a purple duck, and in the duck was an egg: and in the egg, O Norka, was and is your death."¹¹⁶

Cabell vermischt hier verschiedene russische Märchengestalten; Norka die Schlange und Koshchei den Todlosen (der nur dem Namen nach Pate für Cabells obersten Léshy stand). Dieser Koshchei erklärt im gleichnamigen Märchen:

"My death [...] is far from here and hard to find, on the wide ocean. In that sea is an island, and on the island there grows a green oak, and beneath the oak is an iron chest, and in the chest is a small basket, and in the basket is a hare, and in the hare is a duck, and in the duck is an egg; and he who finds the egg and breaks it, kills me at the same time."¹¹⁷

Norka ergibt sich der Unsicherheit, denn schließlich kann der Beweis, daß sich tatsächlich ihr Tod in dem Ei befindet, nur durch dessen Zerstörung erbracht werden.¹¹⁸

Es sollte nicht überraschen, daß auch Manuel sich im Konflikt zwischen verschiedenen Frauen wiederfindet. Dieser ist auf den ersten Blick ebenfalls kongruent zu der Anordnung aus *Jurgen*, wird jedoch auf interessante Weise variiert. Denn mehr noch als Jurgen steht Manuel unter dem Bann einer mysteriösen Jugendliebe. Deren Name – Suskind – ist neben seinem Anklang an *süßes Kind* abermals ein Anagramm, nämlich für *unkiss'd*; und als ob dies noch nicht eindeutig genug wäre, wird sie von Manuel auch als "my heart's delight, and the desire of my desire" bezeichnet – man kann mit Sicherheit annehmen, daß Patin hier wie so oft Gabriella Moncure stand.¹¹⁹

Suskind besitzt mit einer Locke von Manuels Haar eine gängige Ingredienz für einen Liebeszauber,¹²⁰ und wird zu einer "haunting figure [...] who lurks at the edges of the action from the very first chapter onward",¹²¹ bis sie sich, eines Heroen wie Manuels würdig, gar als Herrscherin eines unterirdischen Reiches erweist, als Gebieterin von Evas "versteckten Kindern" – der Feen.¹²²

¹¹⁶ Cabell, *Figures of Earth*, 12 (§ ii).

¹¹⁷ James G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (abridged ed.), New York: The Macmillan Co., 1922, 671. Brewster weist darauf hin, daß Koshchei bei Ralston ebenfalls in Gestalt einer Schlange auftritt. Cf. Brewster, "Jurgen and Figures of Earth and the Russian Skazki", 318 und Cranwell, Cover, *Notes on Figures of Earth*, 16 und 113f.

¹¹⁸ Cf. Riemer, *From Satire to Subversion*, 25.

¹¹⁹ Cabell, *Figures of Earth*, 267 (§ xxxvii). "Heart o' My Heart" ist eine bereits in *Cords of Vanity* benutzte Anspielung auf ihren Nachnamen: Moncure, von frz. *mon coeur*; cf. MacDonald, *James Branch Cabell and Richmond-in-Virginia*, 81.

¹²⁰ Auch in Gabriellas Besitz fand sich eine solche Locke. Cf. MacDonald, *James Branch Cabell and Richmond-in-Virginia*, 222.

¹²¹ Godshalk, "The Life of His Design", 111.

¹²² Cf. Cranwell, Cover, *Notes on Figures of Earth*, 99.

Zunächst erwählt Manuel aber die Zofe Niafer zu seiner Frau, die wenn auch nicht sonderlich hübsch, so doch sehr gescheit ist – was ihn freilich nicht daran hindert, sie bei erstbestener Gelegenheit Großvater Tod zu überlassen, um sich selbst freizukaufen. In Folge gewinnt er Prinzessin Alianora und die Zauberin Freydis, die in den folgenden Jahrhunderten zehn seiner Figuren zum Leben erwecken wird.¹²³ Solcherart den Wunsch seiner Mutter erfüllend, und Freydis' Magie bald überdrüssig, nimmt Manuel Reißaus; dann gibt er dreißig Jahre seines Lebens, um Niafer wieder zum Leben zu erwecken.

Deren Wiedergeburt erfolgt bezeichnenderweise aus der Rohmasse des personifizierten Elends (eine weitere Adaption russischer *skazki*¹²⁴), erweicht von den Tränen Alianoras und Freydis'. Die Szene, in der Manuel flageolettspielend vor ihrem erwachenden Körper sitzt, ist deckungsgleich zum zuvor vom Zhar-Ptitza gelieferten Bericht der Erschaffung Adams (im Beisein Gabriels).¹²⁵ Das darauffolgende Zusammentreffen aller drei Herzensdamen gemahnt an die drei Versuchungen Jurgens im Hause Koshcheis; und auch in dieser "Comedy of Appearances" ist es Niafer, die Unperfekte, die der Held erwählt.

Was die folgenden Ereignisse betrifft, so betont Godshalk, daß Manuel weit klüger sein dürfte, als er sich stellt, und erarbeitet eine interessante Interpretation von *Figures of Earth* unter dem Gesichtspunkt einer komplexen Wechselfolge von Transaktionen.¹²⁶ Tatsächlich sind die Kapiteltitel dem Finanzmarkt entnommen (*The Book of Credit, the Book of Spending, of Cast Accounts, of Surcharge, of Settlement*), und Manuel, wie Hans im Glück, tätigt eine Reihe sehr erfolgreicher Geschäfte, verstrickt sich aber auch in Verpflichtungen, die sein Werdegang vom Schweinehirt zum König und schließlich Erlöser Poictesmes mit sich bringen – bis er resigniert im "Room of Ageus"¹²⁷ in Storisende sitzt und selbst sein altes Ziel aufgibt, "zu den Enden der Welt" zu fahren, "um über sie zu urteilen".¹²⁸ Er befindet sich in einem klassischen Ziel/Bedürfnis-Konflikt:

¹²³ Das Schicksal dieser Figuren, darunter auch Shakespeare und Robert Herrick, wird in *The Certain Hour* erzählt. Insgesamt erinnert die Episode in Freydis' magischem Reich Audela sehr an Jurgens Aufenthalt bei Anaïtis.

¹²⁴ Cf. Brewster, "Jurgens and Figures of Earth and the Russian Skazki", 315f; Cranwell, Cover, *Notes on Figures of Earth*, 114f.

¹²⁵ Cf. Cabell, *Figures of Earth*, 81 (§ xi), 155 (§ xxii), 160 (§ xxiii). Die Melodie dazu hat Manuel von Suskind gelernt.

¹²⁶ Cf. Godshalk, "The Life of His Design", 133f.

¹²⁷ *Ibid.*, 240 (§ xxxiii). Dieser "Room of Usage" ist Cabells Arbeitszimmer in Dumbarton Grange nachempfunden. Cf. MacDonald, "James Branch Cabell: A Photographic Essay", 94.

¹²⁸ *Ibid.*, 234 (§ xxxii), "see the ends of this world and judge them."

Throughout *Figures of Earth*, Manuel's continual pursuit of some ideal satisfaction of his vague desires is at odds with his tendency to live according to the expectations of others.¹²⁹

Seine Grundsituation ist damit der Jurgens nicht unähnlich, jedoch mangelt es ihm an Laissez-faire. So erklärt er wiederholt: "I am Manuel, and I shall follow after my own thinking and my own desires";¹³⁰ doch gerade seine Versuche, sein Glück zu erzwingen – etwa in der Erschaffung Niafers, der Elendgeborenen – verderben es ihm.¹³¹ Seine "continual search for some ideal state of satisfaction" ist zum Scheitern verurteilt, und Cabells Thema bleibt somit "the relationship between the real and the ideal, and the consequences of man's attempts to attain the ideal in a mundane world."¹³²

Der letzte Triumph gehört Suskind, der Ersten. Manuel bemerkt eines Tages, daß eines der drei Fenster im Ageuszimmer in eine undurchdringliche Dunkelheit hinausführt: Seine Frau und seine Tochter Melicent, die er vor dem Schloß auf der sommerlichen Wiese beobachtet, sind nur noch eine Reflektion auf dem Glas der Scheibe. Dahinter ist nichts – oder vielmehr, wie er bald feststellt, ein Weg in Suskinds Palast. Um sich und Melicent, der ebenfalls schon eine Locke ihres Haars fehlt, zu schützen – "from being plagued by the division which has tortured him all his life"¹³³ – geht er, sich Suskind entgegenzustellen.

Mehr noch als die meisten Helden Cabells hat Manuel immer mit Leichtigkeit erreicht, was er sich wünschte. Anders als Jurgens aber kann er sich seiner Unzufriedenheit nicht stellen. Schon deshalb muß er sich Suskinds entledigen: Sie ist das Symbol seiner Ohnmacht, und droht, sein Leben und seine Familie zu verschlingen. "Unhappiness", wird er später sagen, "is not the true desire of man [...]. I know, for I have had both happiness and unhappiness, and neither contended me."¹³⁴ Doch vielleicht liegt er falsch.

Manuel ermordet Suskind – und damit, wie Godshalk glaubt, auch alles, was von seinem Selbst am Ende einer langen Reihe geschlossener Kompromisse noch geblieben ist.¹³⁵ Auch Riemer meint, daß er sich damit seine eigene Lebensgrundlage nimmt: "By eliminating the only one who could preserve his divine dissatisfaction, Manuel in effect removes the impetus of his [...] strivings [...], the discontent which motivated his life".¹³⁶ Und MacDonald,

¹²⁹ Riemer, *From Satire to Subversion*, 28.

¹³⁰ Cabell, *Figures of Earth*, 8 (§ i).

¹³¹ Cf. Riemer, *From Satire to Subversion*, 30.

¹³² *Ibid.*, 23 und 28.

¹³³ *Ibid.*, 35.

¹³⁴ Cabell, *Figures of Earth*, 276 (§ xxxviii).

¹³⁵ Cf. Godshalk, "The Life of His Design", 119.

¹³⁶ Riemer, *From Satire to Subversion*, 35.

mit Gabriella im Sinn, stimmt ein: "Manuel cannot survive the death of Suskind; they are one heart."¹³⁷

Als Großvater Tod ein weiteres Mal kommt, muß Manuel mit ihm gehen. Eine Weile sträubt er sich; ähnlich wie Jurgin im Angesicht Pans zählt er seine Vorzüge und Erfolge auf und erklärt: "You waste time, my friend, in trying to convince me of all human life's failure and unimportance, for I am not in sympathy with this modern morbid pessimistic way of talking."¹³⁸ Tod aber ist unnachgiebig:

"Come, come, Count Manuel [...], you have worn these masks and attitudes with tolerable success [...]. But you are now bound for a diversely ordered world, a world in which your handsome wrappings are not to the purpose [...].

Oh, as always, you posture very tolerably, and men in general will acclaim you as successful in your life. But do you look back! For the hour has come, Count Manuel, for you to confess, as all persons confess at my arrival, that you have faltered between one desire and another, not ever knowing truly what you desired, and not ever being content with any desire when it was accomplished."¹³⁹

Schließlich ergibt sich der Erlöser Poictesmes in sein Schicksal. In voller Rüstung, sein Wappen mit dem notorischen Motto stolz erhoben, reitet er Tod voraus an die Wasser der Lethe, jenseits derer seine Vergangenheit auf ihn wartet – und zur Zukunft wird. Die Geschichte endet, wie sie beginnt: am Teich von Haranton, wo Miramon Lluagor Manuel aufließt und sich über seine Rede (die ihn an den kürzlich verstorbenen Graf von Poictesme gemahnt) und eine fehlende Locke seines Haars verwundert.

Cabell (alias Codman) bezeichnet Jurgin als den Odysseus Poictesmes, Dom Manuel als seinen Achilles;¹⁴⁰ und um ihn als Mann der Tat und Erlöserfigur übermenschengroß zu zeichnen, verwehrt er es sich und dem Leser, je wirklich einen Blick in Manuels Gedanken zu werfen. Jurgins Verhalten ist erratisch, aber immer durchschaubar (und meistens verständlich). Manuel bleibt seltsam fern, wie man es von einem Heroen erwartet. Doch verglichen mit einem Artus oder Charlemagne ist er eine Karikatur: Seine Amouren und moralische Verfehlungen stehen denen Jurgins in nichts nach, im Gegenteil, und selbst Cabells Haltung zu ihnen scheint ambivalent zu bleiben.

Man ist sich einig, daß Manuels Geschichte eine tragische Dimension besitzt – jedoch aus verschiedenen Gründen: Riemer bedauert Manuels Schicksal, am Ende seines langen Weges auf ewig zwischen seinen Träumen und den Ansprüchen der Welt zerissen zu sein,

¹³⁷ MacDonald, "Cabell in Love" 37.

¹³⁸ Cabell, *Figures of Earth*, 285 (§ xxxix).

¹³⁹ *Ibid.*, 281-82 (§ xxxix).

¹⁴⁰ *Ibid.*, xxiv (Vorwort).

doch schließt versöhnlich mit Gevatter Tod: "If you have been yourself you cannot reasonably be punished."¹⁴¹ Dies ist aber nur die erste Hälfte des Zitats, welches sich fortsetzt: "but if you have been somebody else you will find that this is not permitted"¹⁴² – und das, so Godshalk, ist genau Manuels Verfehlung; er hat, bis zuletzt, nicht sein eigenes Leben geführt. "He has allowed appearances to replace genuineness in his character, he has taken deception for his reality."¹⁴³ So muß Manuel an den Beginn des karmischen Kreislaufes zurück, um seine eigenen Erfahrungen zu sammeln.

MacDonald wiederum betont die autobiographische Dimension der Schlußszene, als Manuel in das dunkle Wasser blickt und seine Erinnerungen davontreiben sieht: Die Lethe wird zum Teich von Haranton, Tod wird zu Miramon ("Mirror-man", wie MacDonald ihn nennt), Manuels Ringen um Selbsterfüllung im Spiegel der Prosa zu Cabells Blick auf sein Leben: "I seem to see drowned there all the loves and the desires and the adventures I had when I wore another body than this."¹⁴⁴

Hat Manuel also versagt? Oder triumphiert er, indem sich sein Leben auf ewig in der *Biographie* wiederholt? Hebt er sich überhaupt von den anderen ab, wenn, wie Tod sagt, alle Menschen in seinem Angesicht die gleiche Erkenntnis teilen? Manuels Schicksal ist für Cabell so universell wie das des Sisyphos für Camus: Der Erlöser, unfähig, sich selbst zu erlösen, kehrt zurück an die Ufer des dunklen Teichs, wo er bemüht ist, seine Figuren aus Lehm zu formen:

"It is the figure of a man," said Manuel, "which I have modeled and remodeled, and cannot get exactly to my liking. So it is necessary that I keep laboring at it, until the figure is to my thinking and my desire."

Thus it was in the old days.¹⁴⁵

Und so ist es noch.

¹⁴¹ Riemer, *From Satire to Subversion*, 37.

¹⁴² Cabell, *Figures of Earth*, 290 (§ xl).

¹⁴³ Godshalk, "The Life of His Design", 116.

¹⁴⁴ Cabell, *Figures of Earth*, 292 (§ xl); cf. MacDonald, *James Branch Cabell and Richmond-in-Virginia*, 222.

¹⁴⁵ Cabell, *Figures of Earth*, 292-93 (§ xl).

III.2.4 The High Place (A Comedy of Disenchantment)

written 1922-23, published 1923

The High Place erzählt die Geschichte eines Nachfahren Jurgens, Florian de Puysanges, im Poictesme des Jahres 1723. Sie fungiert als Gegenstück zu *Jurgen*, denn wo Florians Vorfahr Helenas schlafende Schönheit unberührt ließ, weckt er die Léschy Melior gleich auf den ersten Seiten aus dem Zauberschlaf, den ihre Feenschwester Mélusine über sie und den Rest ihrer Familie in der "Hohen Stätte" gelegt hat (eine Art Perraultfassung der Melusinensage). Unterstützt wird er dabei nicht nur abermals vom Zauberschwert Flamberge, sondern auch von Janicot, dem "braunen Mann" aus *Jurgen*, der (weitaus eindeutiger als zuvor) als "Prince of this world", als Teufelsfigur auftritt, welcher als Lohn für ein Jahr Glück mit Melior Florians Erstgeborenes fordert.¹⁴⁶

Die Eskapaden, die folgen, sind ruchloser als alles, was in *Jurgen* seinerzeit die Gemüter erhitzte, "a story that frequently reeks of brimstone", wie Langford kommentiert.¹⁴⁷ Florian kennt keine Skrupel, andere zur Befriedigung seiner eigenen perversen Gelüste zu opfern. Seine Ehe mit Melior nimmt derweil den Weg aller Cabell'schen Ehen: Florian hat seine Frau so gründlich satt, daß er sie am Ende des versprochenen Jahres nur noch loswerden will.

Um das schlimmste Übel – die Überantwortung des Erstgeborenen an Janicot – abzuwenden, übernimmt es der korrupte Heilige Hoprig, Melior zu schwängern (Hoprig ist in Wahrheit der Heidenpriester Horrig, der nur aufgrund einer Namensverwechslung seinen Nimbus erhielt). Zum Finale macht auch der Erzengel Michael Florian seine Aufwartung, und diskutiert mit Janicot über einer Flasche Wein an Florians Küchentisch das Schicksal der Menschheit. Janicot distanziert sich von Michaels Verteufelung seiner Person, und gibt den immer schon (unwissentlich) Verehrten, der die Jahrtausende und mit ihnen die Götter kommen und gehen sah, während die unersättliche Unzufriedenheit der Menschen einen Gott nach dem anderen auf die Anklagebank verfrachtete. Ginge es nach ihm, so Janicot, wolle er die Menschen nur vom "Becher des Weltalls" kosten lassen – um ihnen die Wahrheit zu zeigen.¹⁴⁸

¹⁴⁶ James Branch Cabell, *The High Place (A Comedy of Disenchantment)*, Robert M. McBride & Co, 1928, 43 (§ v). "Janicot" ist ein alter baskischer Name, der in Hexenkulten für Anrufungen verwendet wurde. Cf. Margaret Alice Murray, *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1921, 165.

¹⁴⁷ Langford, "James Branch Cabell".

¹⁴⁸ Cabell, *The High Place*, 281 (§ xxix), "the cup of space".

Cabells Janicot ist mehr als nur eine Verkörperung des christlichen Bösen: Er ist der ultimate Gegenspieler, gegen den alle Helden mitsamt ihren Göttern rebellieren – die Wirklichkeit, deren Unermeßlichkeit zu einem Gefängnis wird. Er ist die blinde Urgewalt des Kosmos, die nur zwei Wahrheiten kennt: die der Schöpfung und die der Zerstörung (in der Welt der Menschen geläufiger als Sex und Tod). Die Nachfahren Jurgens und Manuels wollen aber daran glauben, daß es mehr gibt als das.

He is the *spiritus mundi* [...], and in his capacity as 'Lord of the Two Truths' [...] it is his business to bind men to 'things as they are.' Far from being a god, he is 'the adversary of all the gods of men', since these gods are manifestations of a third truth: the self-created truth of romance.¹⁴⁹

Auch *The High Place* endet zyklisch: Um das von Florian angerichtete Chaos zu richten, stimmen Michael und Janicot überein, die Zeit zurückzudrehen. Florian ist wieder ein kleiner Junge, der von der Erlangung der Hohen Stätte träumt; jedoch, folgt man dem Epilog, zu gegebener Zeit den selben Fehler nicht zweimal begehen, und "schlafende Ideale ruhen" (oder lügen) lassen wird.¹⁵⁰

The High Place wurde von Cabell selbst – und gelegentlich auch der Kritik – als die Krönung seines Schaffens gesehen.¹⁵¹ Tatsächlich hat das Buch eine vergleichsweise saubere Dramaturgie, die sich nicht – wie es meistens der Fall ist – im Episodenhaften verzettelt. Allerdings bringt es inhaltlich wenig Neues, und Florian ist zu unsympathisch, und dabei vor allem zu flach, um seinem Treiben rechtes Interesse entgegenzubringen: Er berührt nicht.

Dennoch bringt *The High Place* einige wichtige Themen der Biographie voran: Aus Manuels unbeholfenem Bestreben, es seinem Umfeld recht zu machen, und Jurgens chamäleonhafter Anpassungsgabe wird hier der dogmatische Leitsatz "thou shalt not offend against the notions of thy neighbor" – vielleicht der erinnerungswürdigste Satz der Geschichte, den Florian allzuhäufig einsetzt, um seine Mitmenschen über seine wahre Natur zu täuschen und sie und ihre Konventionen zu manipulieren.¹⁵²

Gleichzeitig zeigt sich einmal mehr, daß der Versuch, den Schleier zur magischen Welt des Ideals zu lüften, zu katastrophalen Ergebnissen führt: nicht der Vermessenheit als solcher, sondern der Menschen Unersättlichkeit wegen.

¹⁴⁹ Warner, "The Illusion of Diabolism in the Cabellian Hero", 245. Cf. Cabell, *Jurgen*, 132 (§ xix).

¹⁵⁰ Cabell, *The High Place*, 293, "let sleeping ideals lie".

¹⁵¹ Cf. MacDonald, "Cabell in Love", 37; *James Branch Cabell and Richmond-in-Virginia*, 254.

¹⁵² Cabell, *The High Place*, 286-87 (§ xxx). Cf. Riemer, *From Satire to Subversion*, 44.

III.2.5 The Silver Stallion (A Comedy of Redemption)

written 1925, published 1926

Die Sammlung *The Silver Stallion* berichtet vom Schicksal der Gemeinschaft des Silbernen Hengstes, der neun Waffengefährten Manuels. Sie stellt einen gelungenen Abschluß der mittelalterlichen Geschichte Poictesmes und in ihrer Parodie der Tafelrunde und ihrer Gralssuche einen Höhepunkt innerhalb der Biographie dar. In den Fahrten der von ihrem Lehnsherren zurückgelassenen Ritter zeigt sich nicht nur ihr Unvermögen, ihrem Ideal gerecht zuwerden – "the limits of man's ability to discover truth underlying human existence"¹⁵³ – sondern auch die fundamentale Fehleinschätzung, in der Ferne zu vermuten, was man doch zuhause verlor.

Poictesme 1239: Nach der Himmelfahrt Manuels (die Berichte hierzu stützen sich hauptsächlich auf die Aussagen des Knaben Jurgen) zerfällt die Gemeinschaft des Silbernen Hengstes. Die altgewordenen Helden von einst zerbrechen ihre Schwerter, finden sich jedoch nicht alle mit ihrem Schicksal ab, sondern beschließen, nach Manuel zu suchen, um ihn nach Poictesme zurückzuholen. Jedem der Helden ist sein Kapitel gewidmet.¹⁵⁴

Die Legende einer "besseren Zeit" unter Dom Manuel, die diese Geschichten melancholisch durchweht, basiert freilich – *mundus vult decipi* – von vornherein auf einer Lüge. Manuel, dessen Geist noch über dem Land liegt und das Sinnen und Trachten seiner Freunde von einst bestimmt, war nie ein Held, wie er "im Buche" steht: Er war ein Schweinehirt von nicht allzu einnehmenden Äußerem, der seinen eigenen Vater erschlug und mit mehr Glück als Verstand mordend und brandschatzend durch die Lande zog, um sich und seinen Männern zu einem angenehmen Leben zu verhelfen.

Doch das Bild, daß man sich in Poictesme von seinem Erlöser macht, hat nicht mehr viel mit der historischen Wahrheit zu tun; jedes Land braucht seinen Helden. Der Versuch einer Rekonstruktion dieser Heldenfigur aber kann nicht gelingen, und die Questen der Helden geraten zur Groteske. Immer wieder zirkelt sich die Gemeinschaft an ihre Vision eines Goldenen Zeitalters heran – und immer wieder wird sie enttäuscht oder verzettelt sich in einem endlosen Regreß kleinlicher Konflikte und Mißverständnisse.

So bedient sich Gonfal of Naimes des Geschwafels einer goldenen Zeit, um sich bei Königin Morvyth beliebt zu machen, und würdigt mit seinen Vergleichen mit dem

¹⁵³ Riemer, *From Satire to Subversion*, 63.

¹⁵⁴ Nur sieben werden hier behandelt; die anderen beiden waren schon Thema in *Straws and Prayer-Books*, Robert M. McBride & Co, 1930.

Unerreichbaren die Brautwerbung seiner Nebenbuhler herab, bis er den Fehler begeht, Morvyth selbst als vergänglichen Schatten zu diskreditieren.

Für Coth of the Rocks (Jurgens Vater) ist es unerträglich, wie Manuel unter Mitwirkung Niafers und des heiligen Holmendis (einem Priester aus Philistia) peu à peu zur Legende stilisiert wird, und wutenbrannt fährt er gen Westen (die Richtung, in der sein Lehnsherr zuletzt gesichtet wurde). Bald gerät der ruppige Alte (an dem Cabell in vielerlei Hinsicht die Rache an seinem eigenen Vater vollzog) mit den lokalen Gepflogenheiten aneinander, für die er wenig Respekt übrig hat. "It is not becoming", erklärt er der Gottheit Yaotl, "in any deity never to have heard of my liege-lord Dom Manuel, who was the greatest of all captains, and who founded the Fellowship of the Silver Stallion, of which I had the honor to be a member."¹⁵⁵

Coth ist gefangen in seiner eigenen Sturheit, seinem Dienst an einem alten Ideal, dem gegenüber ein enttäuschendes Heute steht. Seine Nibelungentreue ist so enervierend, daß Yaotl schließlich den Geist Dom Manuels herbeizitiert; und selbst der muß alle Kraft aufbieten, um Coth von der Notwendigkeit einer gesunden Legendenbildung zu überzeugen, und ihn dazu zu bewegen, von ihm zu lassen:

"For now is come upon me my last obligation: it is that the figure which I made in the world shall not endure anywhere in any particle; and I accept this obligation also, and I submit to the common lot of all men, without struggling any longer."¹⁵⁶

Im Licht der Interpretation von *Figures of Earth* hieße dies, daß Manuel endlich kapituliert: Er gibt seine Selbsttäuschung auf und kann damit den karmischen Kreislauf durchbrechen und den Frieden der Selbstauflösung finden.

Coth ist aber noch lange nicht bereit dazu. Zurück in der Heimat umgibt er sich trotzig mit dem Wahlspruch der Gemeinschaft, um allen Narren den Spiegel vorzuhalten; mittlerweile beginnt das Land an Manuels *second coming* zu glauben. Coth aber freut sich, den echten Manuel, "that squinting swaggering gray rogue whose thefts and bastards and killings had been innumeros" in der Hölle wiederzusehen (wo Jurgens seinen Vater dann ja auch vorfinden wird)¹⁵⁷ – die "Rechtschaffenen" entpuppen sich als die wahren Sünder, während die Teufel sich meist als armer Tropf (wie in der Geschichte Ninzians) erweisen.

¹⁵⁵ Cabell, James Branch, *The Silver Stallion (A Comedy of Redemption)*, Robert M. McBride & Co, 1927, 88f (§ xx).

¹⁵⁶ *Ibid.*, 109 (§ xxv).

¹⁵⁷ *Ibid.*, 140 (§ xxxiii).

Das Verblassen des Sterns der Vergangenheit und die an seine Stelle tretende Macht der von Manuel prophezeiten Mythogenese bekommt der alte Guivric of Perdigon am eigenen Leib zu spüren. Sein Leben dünnt sich sprichwörtlich aus: Menschen, Erinnerungen, Strophen aus Liedern verschwinden ganz einfach. Ein bißchen Zauberei enthüllt, daß der Dämon Glaum sich seiner "Saga" bemächtigte, und entrüstet bricht Guivric auf, ihn zur Rede stellen. Auf seiner Reise häuft sich weiteres Treibgut: der Erzfeind, den er nie besiegte; der Glauben, den er nie teilte; die große Liebe, die er nie errang. Doch als er sein verspieltes Leben zurückverlangt, hat Glaum wenig Verständnis für ihn:

"Self-centered and self-righteous man, you had no longer any strength nor real desires, but only many little habits. Nothing at all solid remained really yours [...]." ¹⁵⁸

Schließlich erkennt Guivric nicht nur die Wahrheit in diesen Worten, sondern auch die Vorzüge einer Existenz als Dämon, und überläßt Glaum Heim und Herd. Was seine Saga betrifft, so Horvendile, muß diese ohnehin der größeren Saga von Manuel weichen:

"No matter how you may strive against that legend, it will conquer [...]. For Men dare not face the universe with no better backing than their own resources; all men that live [...] have a vital need to believe in this sustaining legend about the Redeemer: and the wickedness and the foolishness of no man can avail against the foolishness and the fond optimism of mankind." ¹⁵⁹

Kerin of Nointel für seinen Teil sucht immer noch nach Wahrheit, doch mittlerweile im Auftrag seiner Frau Saraïde, die behauptet, im Besitz eines Talismans zu sein, welcher im Angesicht der Wahrheit einen goldenen Schimmer aussendet – welcher leider nur nachts zu sehen ist, weswegen sie auch gewohnheitsmäßig späten Besuch von allerlei Herren empfängt, um zu sehen, ob sie nicht von diesen die Wahrheit, insbesondere über sich selbst, lernen könne. Tödlich gelangweilt von ihrem altklugen Mann, der ihr ihre Lügen nicht nur glaubt, sondern im Dienste seiner Suche nach einem höherem Gut noch in Schutz nimmt, stößt sie Kerin in einen Brunnen. Pflichtschuldig stellt dieser in Folge seine Nachforschungen in der Unterwelt an und liest in einer magischen Bibliothek jedes Buch, das jemals geschrieben wurde, während in einem Käfig ein Gänserich, "the voice of romantic illusion", unentwegt aufdringliche Lieder schmettert. ¹⁶⁰ Nach Jahrzehnten des Studiums kehrt er zurück; Saraïde hat aber weder Interesse an Kerin noch an der einzigen Wahrheit, die er entdeckt hat (nämlich, daß die Zeit alle Schönheit zunichte macht). Der "goldene Schimmer" erhellt

¹⁵⁸ *Ibid.*, 169 (§ xl).

¹⁵⁹ *Ibid.*, 165 (§ xxxix).

¹⁶⁰ Riemer, *From Satire to Subversion*, 65.

dennoch ihr Heim – als Saraïde den Zettel, auf den Kerin diese Wahrheit geschrieben hat, benutzt, um eine Lampe zu entzünden. Kerin, als neuer Konvertit der Legende Dom Manuels, findet darin Trost.

For, after all, he reflected, it could benefit nobody ever to recognize [...] that time, like an old envious eunuch, must endlessly deface and maim, and make an end of, whatever anywhere was young and strong and beautiful [...]. It was the summit of actual wisdom to treat the one thing which was wholly true as if it were not true at all.¹⁶¹

Des Menschen Gabe, sich etwas vorzumachen, kommt auch Donander of Évre zugute. Durch einen Fehler auf dem Schlachtfeld vertauscht, landet Donander im Nachleben der Nordmänner, während sein Gegner Palnatoki sich mit dem christlichen Himmel (und dieser mit ihm) arrangieren muß. Obgleich durch seine Heirat mit einer der Ænseis selbst zu einem Gott erhoben, versäumt Donander es nie, ein gott- und manuelgefälliges Leben in der Ewigkeit zu führen, und gelegentlich den Versuch zu starten, seine Frau zum rechten Glauben zu bekehren. Selbst als er sich dem Kinderspiel der Götter hingibt – dem Erschaffen von Welten, wobei er auch die Bekanntschaft des jungen Koshchei macht – wartet er noch auf Manuels Rückkehr und das Jüngste Gericht, die Schluß mit allen Illusionen machen werden. Nicht einmal sein Schwiegervater kann ihn davon abbringen, als er ihm eines Tages zornentbrannt ein Fenster in die Ewigkeit aufstößt und vor Augen führt, daß sowohl die Erde als auch die von Donander aus Müßiggang geschaffenen Welten längst nicht mehr existieren, obgleich ganze Zivilisationen einst auf diesen Welten entstanden, Donander als ihren Schöpfer verehrten und ungehört wieder vergingen.

For, as loyal son of the Church, Donander did not doubt that the wonders which Sidvvar had just shown to him could only be an illusion planned with some evil spirit's aid to tempt Donander away from respectability and the true faith. In consequence Donander Veratyr, that had been the Creator and Destroyer of all things except the human heart which survived in him, went now into the chapel of Reginliof. There he decorously said the prayers to which Donander was accustomed, and he prayed for the second coming of Manuel and for the welfare of Donander's soul upon the Holy Morrow of Judgement.¹⁶²

"It is a cult that works", stellt Jorgen, der Pfandleiher, in der letzten Episode des *Silver Stallion* fest, als er mit Niafer am Rand des opulenten Grabmals sitzt, das für den Erlöser gebaut wurde.¹⁶³ Er kann sich schon lange nicht mehr daran erinnern, ob die Himmelfahrt, die er als Kind berichtete, tatsächlich stattfand oder nur einer seiner Geschichten war, mit der er die Aufmerksamkeit seines Vaters erregen wollte. Eigentlich ist er auch nur vor Ort, um im

¹⁶¹ Cabell, *The Silver Stallion*, 208 (§ xlviii).

¹⁶² *Ibid.*, 277 (§ lxxv).

¹⁶³ *Ibid.*, 306 (§ lxxix).

Auftrage von Manuels Schwiegertochter Radegonde auszuloten, ob man all die hier verbauten Juwelen nicht unauffällig gegen weniger kostbare Steine vertauschen könne. Überrascht stellt er fest, daß die praktische Niafer ihm schon lange zuvorgekommen ist: Manuels Denkmal ist nicht authentischer als das Bild, das die Menschen sich von ihm machen – die Figur, die er hinterließ.

Die Legende ist für die Hinterbliebenen wirklicher als die Wirklichkeit; und darin ähneln sie, wie Rubin anmerkt, wieder Cabells Zeitgenossen in Richmond:

Is this not precisely what happened with the myth of the Confederacy in Mr. Cabell's own day? In Richmond, too, the legend of the Lost Cause was made to replace the actual events themselves [...].¹⁶⁴

The meditations to which the statue of Manuel the Redeemer inspired Jurgen are no less serious because they were occasioned by events in legendary Poictesme, rather than by a contemplation of the statue of George Washington in Capitol Park in Richmond.¹⁶⁵

The Silver Stallion erzählt von der Suche nach einer Goldenen Zeit, die sich jedoch weder in fernen Ländern, hinter dem nächsten Hügel, noch in der Unterwelt oder jenseits der Sterne findet. Ebenso wenig verwirklicht sich die millenaristische Versprechung einer neuen Zeit, die die alte ersetzen soll. Die Wahrheit findet sich nicht einmal im Standbild ihres Verkünders. Die Welt fährt fort, sich selbst zu betrügen, und die Legende sät sich immerfort neu.

III.2.6 Something About Eve (A Comedy of Fig-leaves)

written 1926-27, published 1927

Cabells letzte große Fantasie, die Einzug in die Storisende-Kollektion halten sollte, ist gleichzeitig seine unzugänglichste, jedoch ein erwähnenswerter Schlußpunkt unter den bereits besprochenen Büchern. Die episodische Struktur ist dem Leser allenthalben bekannt, vermag aber nicht immer zu fesseln, da der Kontrapunkt einer zweiten Handlungsebene fehlt, wie sie *The Cream of the Jest* besaß, oder das Feingefühl für Charaktere, wie sie *Jurgen* und *Figures of Earth* aufwiesen.

Lichfield 1805: Gerald Musgrave, seines Zeichens Biograph der Manueliden, wird von dem aus *The Silver Stallion* entflochten Geistwesen Glaum seines ältlichen Körpers wie seiner Wirklichkeit beraubt und stolpert als vor Selbstüberschätzung und Potenz strotzender Jüngling über die Straße nach Antan.¹⁶⁶ Ähnlich wie Jurgen beglückt er zahllose Frauen und

¹⁶⁴ Rubin, *Two in Richmond*, 133.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 135.

¹⁶⁶ Antan, "yesteryear", ist Cabells Sammelbecken vergangener Träume, ähnlich fern und vage wie sein Pendant, Audela aus *Figures of Earth*, doch eher eine Traum-Zeit denn ein Traumland.

sammelt abstruse Titel, bis er als "Fair-haired Hoo, the Helper and Preserver, the Lord of the Third Truth, the Well-Beloved of the Heavenly Ones" in Antan Einzug zu halten und zu herrschen gedenkt.¹⁶⁷

Die Stationen seiner Reise sind Anagramme, die seinen Werdegang bezeichnen: Doonham / Manhood; Dersam / Dreams; Lytreia / Reality; Turoine / Routine und Mispéc Moor / Compromise, wo er als Gast der circenhaften Maya in einem zeitlosen Scheinidyll strandet (eine schöne Parallele zu seiner Schreibblockade in der wirklichen Welt), und sich mit der Rolle eines inaktiven Zuschauers begnügt, der Könige und Götter der Menschen mit Ablauf der ihnen gegebenen Zeit nach Antan wandern sieht und mit ihnen plaudert.¹⁶⁸ Unter den Reisenden sind wiederum Janicot, aber auch Jahve, der, nach seinen Ansichten zur "Dritten Wahrheit" (cf. III.2.4) befragt, erklärt:

"Professionally, of course, my faith is all that it should be. But in my private capacity, as a plain-thinking Arabian storm god, now that I am retiring from active churchwork, I suspect that when anybody anywhere once understands the nature of any two truths, that will be quite time enough for him to be requiring a third truth to exercise his wits upon."¹⁶⁹

Bald hat Gerald den eigentlichen Grund seiner Reise vergessen, und die strahlende Vision Antans am Horizont ist ihm nicht mehr als ein Zeitvertreib, während er sich auf Mispéc Moor den von Maya geschaffenen Illusionen hingibt; bis er schließlich ihren (gleichsam illusionären) gemeinsamen Sohn Abdel-Hareth¹⁷⁰ auf die Stute Kalki setzt und gen Antan schickt, das darauf in einer Art apokalyptischem Kurzscluß vergeht.

"It is the mission of the Lord of the Third Truth, howsoever he may palter or struggle against his doom, to destroy that which he most loves", rechtfertigt sich Gerald vor Pan, der gerade auf der Rückreise ist und gemeinsam mit Maya die Unvernunft der Menschen bedauert:

"Men want more. They desire that which was never in my kingdom. They have followed after impalpable gods: they have been enamored of phantoms. They have believed that their desire was in

¹⁶⁷ Cabell, *Something about Eve*, 243 (§ xxxvii).

¹⁶⁸ Die Konnotationen Mayas sind abermals ein Tohuwabohu: Sie ist Circe, die ihre Männer gefangenhält; sie ist eine weitere Inkarnation Mutter Seredas; sie ist eine Anspielung auf die Göttin der Illusion; und letztendlich einfach "nur" Eva, die archetypische Frau. Patterson betont ihre Rolle als Mittlerin für die Selbstfindung Gerald's (cf. Patterson, "The Heir of James Branch Cabell").

¹⁶⁹ Cabell, *Something about Eve*, 257f (§ xxxviii).

¹⁷⁰ Einer islamischen Legende nach brachte Satan Adam und Eva dazu, ihren ersten Sohn 'Abd el 'Hareth zu nennen, "'servant of 'Hareth,' instead of 'servant of God,' 'Hareth' being Satan's name among the angels." Cf. Max Müller ed., *Sacred Books of the East Vol. 6: The Qur'ân, part I*, E.H. Palmer transl., Oxford: Oxford University Press, 1880; 161 footnote 1; cf. Sabine Baring-Gould, *Legends of the Patriarchs and Prophets and Other Old Testament Characters*, Whitefish: Kessinger Publishing, 2004, 63.

Antan, in part because they did not know what was their desire, and in part because they did not know what was Antan [...].

We two who began in the Garden to contrive for the happiness of men, and to be speaking always for the real good of men, – yes, certainly, our work is hard and endless. For men stay romantically minded creatures who aspire beyond my kingdom. Yet we do not despair."¹⁷¹

Auf der Heimreise begegnet Gerald auch Horvendile, der gleichsam entnervt feststellt:

"Now I abandon a race whose needs are insatiable. For tall Manuel lived always wanting what he had not ever found, and never, quite, knowing what thing it was which he wanted, and without which he might not ever be contended. And Jurgen also, after Heaven's very best had been done to grant him what he sought for, could reply only that he was Jurgen who sought he knew not what. Nobody can do anything for such a race!"¹⁷²

Gerald entgegnet mit den Leitsätzen der poetischen Attitüde:

"I retain the privilege of playing with a beautiful idea, in just the proper half-remorseful frame of mind [...].

The one way for a poet to appreciate the loveliness of a place is not ever to go to it [...]. So a logical poet will always destroy his appointed kingdom, because in this way only he can convert it into a beautiful idea. [...] I can remake the destroyed place several times a day, in my imaginings, and can every time rebuild it more beautifully."¹⁷³

Mit Horvendiles Hilfe gelangt Gerald in seine Welt zurück, wo Glaum ihm mittlerweile nicht nur die Vaterschaft, sondern auch eine ansehnliche Reputation als Verfasser zahlreicher ethnographischer Schriften über obskure sexuelle Praktiken beschert hat. Allein die angebrochene Romanze Gerald's ist nach wie vor unvollendet, und wird es wohl auch bleiben. Gerald und Glaum tauschen abermals die Plätze; zufrieden nimmt Gerald seinen alten Körper und sein neues Leben an, während ein junger Gerald, große Reden schwingend, gen Antan zieht.

"All ends, again, with that rather hackneyed scoring *Da capo*. And the eternal quest of Antan continues, for all that I have no part in it ..."174

¹⁷¹ Cabell, *Something about Eve*, 280 (§ xliii), 281 (§ xliv), 283 (§ xlv).

¹⁷² *Ibid.*, 292 (§ xlvii).

¹⁷³ *Ibid.*, 296f (§ xlvii).

¹⁷⁴ *Ibid.*, 313 (§ xlix).

III.3 Fazit

*"I have finished Jurgen; a great and beautiful book,
and the saddest book I ever read ..."*
Deems Taylor, *Letter to Mary Kennedy*, 12 Dec 1920

Ausgerechnet dem gestrengen Coth, dem Zerrbild seines eigenen Vaters, legt Cabell im *Silver Stallion* die berühmten Worte in den Mund, der Pessimist fürchte, wir lebten tatsächlich in der besten aller möglichen Welten. Doch treibt diese Befürchtung alle in Poictesme um, die wachsamem Geistes sind, und speist Cabells "powerful myth of endlessly unsatisfied desire".¹⁷⁵

Dennoch hören seine Figuren nie auf, zu streben – nach dem Vergangenen, dem Anderen, der Alternative – Audela jenseits des Feuers, Antan jenseits des Schleiers der Zeit. Angetrieben von der Zuversicht, ihrer Bestimmung zu folgen – die Enden der Welt zu erkunden oder "das Mannhafte" zu tun; den Erlöser zurück nach Poictesme zu holen oder die Gunst einer schlafenden Prinzessin zu gewinnen. Diese "Bestimmung" ist aber in Wahrheit immer eine selbstgewählte.

Cabell führt den Leser in ein Labyrinth vermeintlicher Antworten, in dem die Suche nach dem letzten Grund der Suche nach Koshcheis Leben in seinem Ei gleicht. Wie weit seine Helden auch fahren, kommen sie doch nie an ihr Ziel. Wie ein frustrierter Heisenberg müssen sie feststellen, daß sie ihr Idyll verfälschen, kaum daß sie es betreten haben: "the romantic, glorious past is found by its inhabitants to contain no more satisfaction than the present."¹⁷⁶

Es gibt kein Goldenes Zeitalter; nur Menschen, die sich zu jeder Zeit etwas vormachen. Das Glück liegt immer ein Stückchen weiter den Weg hinab.¹⁷⁷ Früher oder später aber obsiegt der impotente Großvater Zeit über das Ungestüm der Jugend, und die Riesen Brot und Butter bezwingen den Garten zwischen Dämmerung und Sonnenaufgang. Auch gibt es keine letzte Schönheit; alle Frauen sind, wie Gerald feststellt, letztlich gleich. Dennoch ist der Kampf dieser Helden gegen das Verblassen der Welt essentiell.

Die Gerechtigkeit, die Jurgen verlangt, ist die Existenz des Ideals; "denn die Existenz eines Verlangens, einer Sehnsucht ist nur sinnvoll und gerecht, wenn die Mittel zu ihrer

¹⁷⁵ Ein von Riemer auf Cabell angewandter Begriff Rosemary Jacksons; cf. Riemer, *From Satire to Subversion*, 93; Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Routledge, 2003, 159.

¹⁷⁶ Rubin, *Two in Richmond*, 131.

¹⁷⁷ Cf. James Branch Cabell, *The Lineage of Lichfield*, Robert M. McBride & Co, 1930, 254f.

Erfüllung im Prinzip bereitgestellt sind."¹⁷⁸ Das Ideal kann aber nicht erreicht oder erkämpft, es kann allenfalls immer und immer wieder erschaffen werden. Deswegen münden Cabells Geschichten nie in einen arkadischen oder utopischen Endpunkt, sondern beginnen von neuem.

Cabell ist ein Meister der Melancholie. Die Trauer, die Jurgens Geschichte durchweht, ist die über nie gelebte Leben, wie sie sich Jurgen im Angesicht der einst geliebten Dorothy und des Manns, der er selbst einmal war, offenbart. Er ersehnt das Maximum an unverbrauchten Möglichkeiten, das Minimum an verlebter Erfahrung. So treibt er von Frau zu Frau und von einem Leben zum nächsten wie die sprichwörtliche Feder im Wind. Seine Genugtuung findet er schließlich im Treiben selbst, wohlwissend, daß es ihn in irgendeinem Moment, in dem niemand hinsieht, wieder zu seiner Dorothy (und rechtzeitig wieder zurück) wehen wird. Der Traum befruchtet seine Wirklichkeit, solange er nur nie vergißt, nicht mehr als eine amüsante Zerstreuung in seiner Jagd nach dem Ideal zu sehen:

"For it is eminently interesting to meditate upon strange pleasures, and to make verses about them is the most amiable of avocations: it is merely the pursuit of them that I would discourage, as disappointing and mussy."¹⁷⁹

Jurgens Leben im Konjunktiv ist damit erfolgreicher als Florians, der seine Melior erlangt, aber erfahren muß, wie fatal die Folgen dieses Sieges sind. Er macht damit dieselbe Erfahrung wie alle Männer, die die Töchter Manuels geliebt haben. Auch Perion, der Held aus *Domnei* (*The Soul of Melicent*, so der frühere Titel) kämpft sich durch zahllose Abenteuer zu seiner Melicent, dem hoch gehandelten Preis einer ganzen Schar schurkischer Könige, nur um am Ende Enttäuschung zu erfahren: "Do you now conquer Perion!" ruft Ahasuerus, Melicents letzter Peiniger, und läßt seine Gefangene gehen – denn er war nie an Melicents Körper interessiert.¹⁸⁰ Und tatsächlich kann Perion nicht die Frau in ihr finden, die er in den Jahren seiner Queste, seiner Domnei¹⁸¹ in sie projiziert hat.

In *The Music from Behind the Moon* sät die magische Melodie der in den Öden jenseits des Mondes ihr Exil fristenden Ettarre Unzufriedenheit ins Herz des Harfners Madoc: Jede Weise, die er spielt, verblaßt gegen die Ahnung der ihren. Doch erst nachdem er die Nornen überlistet und Ettarre befreit hat, diese sich nach der Tilgung ihrer Jahrhunderte der

¹⁷⁸ Blasius, "Poetische und galante Ironie", 365. Genauso argumentiert auch Lewis: "In the same way, though I do not believe [...] that my desire for Paradise proves that I shall enjoy it, I think it is a pretty good indication that such a thing exists and that some men will." Cf. Lewis, *The Weight of Glory*, 32f.

¹⁷⁹ Cabell, *Jurgen*, 162 (§ xxiii).

¹⁸⁰ Cabell, James Branch, *Domnei (A Comedy of Woman-Worship)*, Robert M. McBride & Co, 1928, 223 (xxx).

¹⁸¹ Frauenverehrung

Verbannung aber nicht mehr ihrer Sirenenmelodie entsinnen kann, erkennt er, daß es die Melodie ist, die er vermißt: "doubt and discontent are beautiful and true in their own right."¹⁸²

Diese Einsicht liegt am Herzen von Cabells Sicht auf die Menschen. Zwar verstehen die Frauen die Männer ebensowenig wie umgekehrt – und doch, fragt Koshchei (ein weiteres Mal die Unzulänglichkeit seiner Schöpfung vorgehalten), erfüllt es nicht seinen Zweck?

"Did I not make my creatures male and female? and did I not make the tie which is between them, that cord which I wove equally of love and disliking? Eh, sirs, but this is a strong cord, and though all things that are depend upon it, my weaving holds."¹⁸³

Auch Manuel formt seine Figuren, selbst wenn sie nie ganz zu seiner Zufriedenheit ausfallen, und er sein Werk nur auf Kosten seiner eigenen, nie erreichten Vollendung vorantreiben kann. Die Reihe der Substitutionen, mit denen er sich seiner Schuld entledigen will, führt ihn immer wieder an den Anfang, zu seiner ersten Schuld zurück: der Locke seines Haars, die Suskind besitzt. Wie kein anderer Held Cabells symbolisiert Manuel den Kreislauf menschlichen Strebens.

Cabells Weltsicht ist skeptisch, aber nicht fatalistisch. Gerade der überwältigende Beweis unserer Unzulänglichkeit, den seine Helden immer wieder erbringen, bedingt die Notwendigkeit einer neuen Aufgabe, eines weiteren Anlaufs. So wird Manuel trotz seines Scheiterns für seine Nachfahren zu einem Erlöser, der die Welt mit seiner Legende, seinem Mythos befruchtet – um den Preis, das die Wahrheit, die Coth verteidigt, weichen muß.

"The Dream is better", lauten Manuels letzte Worte an Coth; "for man alone of animals plays the ape to his dreams." (128) "So do men choose between hope and despair", pflichtet der Heidengott Yaotl ihm bei (130) – die Wahl liegt bei den Menschen, gemeinsam mit der Verantwortung, die diese Freiheit bringt.¹⁸⁴

Although Cabell presents an essentially modernist view of the need for people to create workable fictions, the fantasy as a whole emphasizes the postmodernist notion that there are any number of fictions which can serve as versions of truth.¹⁸⁵

Auch die Vertreter der poetischen Attitüde, wie Kennaston und Musgrave, haben dies verinnerlicht. Sie durchdringen die Schleier des Scheins, erkennen jedoch, daß sie nicht beides haben können; und sind es zufrieden, Narren vielleicht in dieser, doch Demiurg in der eigenen Welt.

¹⁸² Riemer, *From Satire to Subversion*, 49.

¹⁸³ Cabell, *The Silver Stallion*, 77 (§ xviii).

¹⁸⁴ *Ibid.*, 110 (§ xxv) und 112 (§ xxvi).

¹⁸⁵ Riemer, *From Satire to Subversion*, 74.

Cabell vereint in diesen Geschichten schlußendlich zwei Argumente, die in der Einleitung dieser Arbeit zur Sprache kamen: Empsons, daß ein erfülltes Leben seine eigene Unzulänglichkeit ignorieren müsse; und Lewis', daß der Traum die Macht habe, die Wirklichkeit selbst zu verzaubern, solange man ihn denn als Traum erkennt.¹⁸⁶

In diesem letztlich affirmativen, doch ausgesprochen fragilen Weltbild wird Pan, der Schutzgott des alten Arkadiens, zu einer bedrohlichen Figur, ein Agent der mitleidlosen Ordnung der Wirklichkeit, der uns romantischen Narren den Spiegel vorhält, unsere *pipe dreams* zerschmettert und eine Unendlichkeit offenbart, die wir nur ignorieren können, wenn wir denn leben und lieben wollen.

"And we decline, very emphatically, to consider the universe as a whole – 'to encounter Pan,' as the old Greeks phrased it, who rumored that this thing sometimes befell a mortal, but asserted likewise that the man was afterward insane. They seem to have had the root of the matter."¹⁸⁷

¹⁸⁶ Cf. I.1.3 und I.1.1: "life is essentially inadequate to the human spirit, and yet [...] a good life must avoid saying so"; "[he] desires and is happy in the very fact of desiring"; cf. Empson, *Some Versions of Pastoral*, 115; Lewis, "On Three Ways of Writing for Children", 103.

¹⁸⁷ Cabell, *Beyond Life*, 93 (§ xxxix).

IV. Mervyn Peake: Efeu und Stein

Mervyn Peake hatte eine beeindruckende Vielzahl an Talenten, und nur eine Berücksichtigung aller seiner Schaffensbereiche könnte für sich in Anspruch nehmen, seinem Lebenswerk gerecht zu werden. Die Beschränkung auf nur zwei Romane (von denen der eine die Fortsetzung des anderen ist) stellte somit die vielleicht engste Auswahl dar, die in dieser Arbeit getroffen wird, handelte es sich nicht um *Titus Groan* und *Gormenghast*, auf deren 800 Seiten ein Kosmos von eigenartiger Schönheit entsteht, der von Gefolgsleuten der angelsächsischen Fantasy (wie berechtigt auch immer) gerne in einem Atemzug mit *Mittelerde* genannt wird, und seinem Autor ein Maß an Aufmerksamkeit bescherte, wie dies selten zwei Bücher geschafft haben. Schon über *Titus Groan* sagt John Batchelor, "If Peake had written this and nothing else his standing as a writer would be assured."¹ Die Fortsetzung bringt ihm den Royal Society of Literature Award.

Es liegt in der Natur eines so eigenwilligen und voluminösen Werks, daß man es unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten lesen kann: als Bildungsroman, Märchen, Romanze oder Phantastik (um nur einige zu nennen). *Gormenghast* ist alles und keins davon. In diesem Kapitel, das mit seiner sehr viel kritischeren Bewertung von Konzepten wie Kultur und Tradition auch einen Schritt hin zur Moderne darstellen soll, wird es vor allem um die Art und Weise gehen, wie Peake Gegensatzpaare wie Schloß und Wald, Zivilisation und Wildnis einsetzt, um Verzweiflung, Aufbegehren und Rebellion des letzten Lord Groan und des Küchenjungen Steerpike gegen die Ungerechtigkeit ihrer starren Welt "ehrwürdiger" Konventionen zu schildern.

Das Andere, das Desiderierte, nach dem die Leerstelle in Titus' Leben verlangt, sind hier also weniger ferne Orte oder heroischere Tage, sondern ein verlorener Naturzustand, und mit ihm auch menschliche Nähe und das Recht auf Freiheit und Selbstverwirklichung.

¹ John Batchelor, *Mervyn Peake: a biographical and critical exploration*, London: Duckworth & Co, 1974, 65.

IV.1 Einführung

IV.1.1 Maler, Dichter, Romancier

Mervyn Laurence Peake wird am 09.07.1911 in Zentralchina geboren, zu einer Zeit, als das jahrtausendealte Kaiserreich gerade zerbricht. Sein Vater, Dr. Ernest Cromwell Peake, ist Arzt für Allgemeinmedizin in Hengchow (Hengyang) und der einzige europäische Chirurg in einer Provinz von der Größe Englands. Außerdem arbeiten er und seine Frau, Amanda Elizabeth Ann Peake, als Missionare. Das Ehepaar hat bereits einen Sohn, Ernest Leslie, zwei Zwillingsschwestern wurden jedoch tot geboren, und so reist man in die kühle Gebirgswelt Kulings, in Hoffnung auf eine leichte Entbindung.²

Kurz nach Mervyns Geburt und der Rückkehr nach Hengchow wird Dr. Peake dann die Leitung eines Krankenhauses in Tientsin übertragen, und die Familie zieht tausend Meilen nach Norden. Es ist relativ offensichtlich, daß Mervyns Eindrücke während der ersten elf Jahre seines Lebens als "alien princeling"³ in dieser den Europäern fremden Kultur, "remote, mysterious and subject to ritual and tradition",⁴ in *Titus Groan* und *Gormenghast* nachwirken. Man findet sie in den an die uralten Mauern gedrängten Hütten der edlen Schnitzer, in der drückenden Hitze und den Regenfällen im Sommer, und selbst im Schicksal des letzten Earls, Titus, der wie Pu Yi seine Jugend als Gefangener in einem goldenen Käfig zubringt. Schon während dieser Zeit beweist Mervyn Talent als Zeichner, und Stevensons *Treasure Island* lernt er in Teilen sogar auswendig; seine Vorliebe für Piraten behält er sein Leben lang.

Ende 1922 kehrt die Familie nach England zurück. Mervyn besucht das Eltham College in London, das in leichter Verfremdung ebenfalls seinen Weg nach *Gormenghast* findet. Dort erregt er die Aufmerksamkeit seines Lehrers Eric Drake, der das Schulmagazin herausgibt und mit seinem Bruder Theaterstücke inszeniert. Nur der Einsatz seines Kunstlehrers bewahrt Mervyn aber vor einem Schulverweis; zwar ist er auch ein guter Sportler, aber achtlos in seiner Rechtschreibung und seinen Examensvorbereitungen.

1929 wird er auf die Royal Academy of Arts zugelassen, kehrt ihr aber vier Jahre später wieder den Rücken, weil er einem aufregenden Leben voller Ausstellungen und ständig

² Eigentlich *Guling*, 'bull mountain', doch von den Engländern zu *cooling* umgedeutet; cf. G. Peter Winnington, *Vast Alchemies: The Life and Work of Mervyn Peake*, London: Peter Owen, 2000, 22.

³ Batchelor, *Mervyn Peake*, 20.

⁴ John Watney, *Mervyn Peake*, London: Michael Joseph, 1976, 11.

wechselnder Herausforderungen, von Buchillustrationen bis Theaterkostümen, den Vorzug gibt. Peake folgt dem Ruf seines alten Lehrers Drake, der eine Künstlerakademie auf der Kanalinsel Sark gründet, "a private, independent group of free people [...] which [...] enjoyed an innocent and Utopian hedonism."⁵ Peake legt sich ein exzentrisches Outfit aus bunten Kleidern und einen goldenen "Piratenohrring" zu; auch seine *landlady*, Miss Renouf, sieht man meist mit einem Papagei auf der Schulter. Er arbeitet an seiner Malerei und gibt Ausstellungen, die auch die Aufmerksamkeit Robert Kirkland Jamiesons, damals Leiters der Westminster School of Art, erregen.

1935 endet das Experiment – fürs erste. Peake kehrt nach London zurück und nimmt Jamiesons Angebot an, als Lehrer an der Westminster School zu arbeiten. Dort lernt er Maeve, eine schüchterne Schülerin kennen, der er mit seiner liebenswürdigen, aber extravaganten Art hofiert. 1937 heiraten sie. Ende der Dreißiger hat Peake eine ansehnliche Reputation erreicht: Queen Elizabeth kauft eins seiner Bilder, Walter de la Mare schätzt seine Gedichte, und Dylan Thomas leiht sich Anzüge von ihm.⁶

1939, kurz nach dem Tod seiner Mutter, wird Peakes erstes Buch veröffentlicht, *Captain Slaughterboard drops anchor* (ein Kinderbuch mit Text und Illustrationen aus seiner Hand). 1940 wird sein Sohn Sebastian geboren. Mervyn meldet sich zur Army – folgt man Watney, ist er jedoch so ungeeignet für den Kriegsdienst, daß seine unfreiwillige Reise von einer Stationierung zur nächsten zur Schwejkiade gerät. Es ist jedoch ausgerechnet zu dieser Zeit, daß er beginnt, *Titus Groan* zu schreiben: "had he not been in the army or had he served as something less humble than unemployed gunner turned engineer-pioneer, the book might not have been written."⁷

Titus Groan was begun in 1940, as a page of nonsensical conversation between two pompous half-wits, but this was quickly abandoned – indeed it was only written because there was pen and paper to hand. It led, however, to another couple of characters leaning against one another, back to back, in a high room before dawn. Descriptions of the room, the river below the window, and more conversation followed. [...] About three chapters were written like this and then scrapped when the idea of Gormenghast began to evolve. [...] Most of it was composed in the Army 1940-43 at odd moments.⁸

1942 kommt Peakes zweiter Sohn Fabian zur Welt. Mervyn entfernt sich mittels gefälschter Papiere von der Armee, um bei Maeve sein zu können, und erleidet kurz darauf einen

⁵ Batchelor, *Mervyn Peake*, 20.

⁶ Zu diesen Episoden siehe Watney, *Mervyn Peake*, 87, 105 und 135 (gemeint ist natürlich Elizabeth Bowes-Lyon, die Frau von George VI.).

⁷ *Ibid.*, 115.

⁸ Mervyn Peake, "How a romantic novel was evolved", in Stefan Schimanski, Henry Treece eds., *A New Romantic Anthology*, London: The Grey Walls Press, 1949, 80.

Nervenzusammenbruch. Die Kapitel *The Dark Breakfast* und *The Reveries* mit ihrem prägnanten Gebrauch des *stream of consciousness* entstehen als therapeutische Maßnahme (und Huldigung an James Joyce) im Sanatorium.⁹ Im Jahr darauf wird er aus der Armee entlassen.

Mit Erscheinen der von ihm illustrierten Ausgabe des *Rime of the ancient mariner* wird Peake als "the greatest living illustrator of the day" bezeichnet.¹⁰ An seiner Prosa dagegen gibt es noch viel zu feilen; Graham Greene, der *Titus Groan* für Eyre & Spottiswoode kaufen will, erklärt die Erstfassung des Manuskripts für unveröffentlichbar, ermutigt Mervyn jedoch zu einer Überarbeitung.¹¹ Ein weiteres mal stürzt sich Peake auf seinen Roman. 1945 erhält er dann plötzlich auch die Position als *war artist*, die er sich immer gewünscht hat, und reist, im Rang eines Captains, zusammen mit dem Reporter Tom Pocock durch das besetzte Deutschland. Es wird aber nicht das Abenteuer, das er sich vielleicht versprach. Der Besuch Bergen-Belsens, kurz nach Kriegsende, traumatisiert Peake. Die Eindrücke wirken, Jahre später, in *Titus Alone* noch nach.¹²

Eyre & Spottiswoode veröffentlichen *Titus Groan* 1946. Das Buch erregt zu gleichen Teilen Erstaunen, Ratlosigkeit und Begeisterung im England der Nachkriegszeit.¹³ Nachdem Peake zuvor bereits die Gedichtsammlung *Shapes and Sounds* (1941) und die Nonsensverse *Rhymes without Reason* (1944) veröffentlicht hatte, muß man ihn nun endgültig auch in seiner Rolle als Schriftsteller wahrnehmen. Gleichzeitig erscheint die von ihm illustrierte Ausgabe von *Alice's Adventures in Wonderland*.

Die Familie zieht abermals nach Sark, in ein großes Haus ("Le Chalet"), das zwischenzeitlich den deutschen Besatzern als Hauptquartier gedient hatte und entsprechend günstig zu haben ist.¹⁴ In dieser Zeit, inmitten seiner Familie und einer Menge Haustiere (zu denen auch ein Esel gehört), entsteht *Gormenghast*; außerdem illustriert Peake die Stevensonromane *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1948) und *Treasure Island* (1949). Was die Peakes jedoch an Mietpreisen sparen, fressen die Reisekosten nun um so mehr auf. So kehren sie

⁹ Cf. Batchelor, *Mervyn Peake*, 72.

¹⁰ Watney, *Mervyn Peake*, 121.

¹¹ Winnington, *Vast Alchemies*, 168f.

¹² Watney, *Mervyn Peake*, 155.

¹³ Batchelor sieht *Titus Groan* als "rejection of the twentieth century and its works [which] found an immediately responsive post-war public"; cf. *Mervyn Peake*, 20f.

¹⁴ Watney impliziert Geldnöte für den Umzug nach Sark (*Mervyn Peake*, 136), Winnington genau den entgegengesetzten Grund (*Vast Alchemies*, 191).

nach der Geburt ihrer Tochter Clare 1949 abermals nach London zurück. Mervyn unterrichtet als Lehrer an der Central School of Art in Holborn.

1950 sieht die Veröffentlichung *Gormenghasts* und der Gedichtsammlung *The Glassblowers*. Für beide Werke wird Peake im Jahr darauf von der Royal Society of Literature mit dem W.H. Heinemann Award geehrt – wahrscheinlich der Höhepunkt seiner Karriere. Die Peakes aber haben sich mit einem Hauskauf in Smarden verspekuliert und ziehen 1952 zurück in Mervyns Kindheitshaus in Wallington, das er nach dem Tod seines Vaters 1950 geerbt hatte. 1953 erscheint die Satire *Mr Pye*, die aber nicht den erwarteten Erfolg bringt. Im Jahr darauf beginnt er mit der Arbeit an einem dritten Titus-Roman, *Titus Alone*.

Die finanziellen Schwierigkeiten reißen nun nicht mehr ab; Peakes große Hoffnungen richten sich auf das Theaterstück *The Wit to Woo*, in das er jahrelange Arbeit investiert hat. Er leidet zu dieser Zeit bereits unter Zittern und großer Müdigkeit, zwingt sich jedoch zum Weitermachen. 1957 wird das Stück endlich aufgeführt, erhält aber nur mäßige Kritiken. Sein Gesundheitszustand verschlechtert sich darauf rapide: Der Verdacht lautet auf Parkinson. Kaum daß er die Arbeit an *Titus Alone* halbwegs beendet hat, beginnt eine Odyssee durch mehrere Hospitäler, und eine Tragödie widersprüchlicher Diagnosen und (möglicherweise falscher) Behandlungen.¹⁵ Peake geht es immer schlechter, und gerade, als sein Werk (auch durch den Einsatz des jungen Bewunderers Michael Moorcock) wieder mehr Aufmerksamkeit genießt, verstirbt er am 17.11.1968.

IV.1.2 Einordnung und Rezeption

Die Pressestimmen auf *Titus Groan* und später *Gormenghast* deckten das gesamte Spektrum ab; viele Rezensionen waren in sich widersprüchlich oder gespalten, und erst mit der Zeit setzte sich die positive Rezeption durch, die schließlich zu Peakes Ehrung durch die Royal Society of Literature führte. Als geradezu prophetisch erwies sich die Prognose Elizabeth Bowens, die *Titus Groan* im *Tatler & Bystander* zwar nicht einmal als Roman, sondern eher als eine literarische Übung bezeichnen wollte, sich jedoch zuversichtlich zeigte, daß das Buch mit jeder Generation neue Liebhaber finden werde.¹⁶

¹⁵ Watney vermutet auch einen Zusammenhang mit der Schlafkrankheit von 1917 (die Verbindung beider Krankheiten wurde von Oliver Sacks in seinem Buch *Awakenings* populär gemacht). Winnington verneint diese Theorie jedoch. Cf. Watney, *Mervyn Peake*, 28f und 199; Winnington, *Vast Alchemies*, 36.

Es war, als hätte Mervyn Peake der Literaturwissenschaft einen Fehdehandschuh hingeworfen, und obwohl man sich gerne an ihm verbrannte, griff man immer wieder danach. Die Probleme begannen mit dem reflexhaften Versuch, *Titus Groan* einem Genre zuzuordnen. Schon die amerikanische Erstausgabe von 1946 druckte die Worte "A Gothic novel" aufs Cover, und Peake soll sehr bestürzt darüber gewesen sein. Tatsächlich finden sich prominente Elemente des Schauerromans in Gormenghast – etwa die Motive des Eingekerkertseins, des Verfalls oder Wahnsinns – diese stehen jedoch nur selten im Vordergrund, und werden meist durch den skurrilen, manchmal makabren Humor Peakes gebrochen.¹⁷

Andere reagierten verschnupft bei dem Gedanken, daß es sich bei *Titus Groan* womöglich "nur" um eine Fantasie handeln könnte, die keine versteckte Botschaft enthielt; auch Anthony Burgess vielbeachteter Ausspruch "the world created in *Titus Groan* is neither better nor worse than this one: it is merely different" schaffte dem keine Abhilfe.¹⁸ Selbst wenn man nicht nach einem (Hinter)sinn des Buches suchte, so doch wenigstens nach einem Grund dafür. Eine interessante Erklärung für dieses Verlangen liefert Winnington mit Verweis auf die Kapitel der Rahmenhandlung, die Peake in "How a romantic novel was evolved" beschrieb (siehe oben), und die in einem frühen Stadium wieder verworfen wurden. Diese Kapitel hätten klar gemacht, daß der Roman die Lebensgeschichte des 77ten Grafen Groan erzählen soll; ohne diese Kapitel wird der Leser ohne Warnung in eine Welt geworfen, die nur zum Selbstzweck zu bestehen scheint: "It is all one long flashback, from which the 'real reason' is absent [...]. We are supplied with answers without having any of the corresponding questions [...]. The story has a teleology that is never revealed."¹⁹

Unmittelbar hieran knüpft sich die Glaubensfrage, ob man überhaupt von den *Gormenghast*- oder nicht doch von den *Titus novels* sprechen sollte (Peake selbst benutzte zunächst beide Bezeichnungen),²⁰ und ob man diese als eine Trilogie, eine (angebrochene)

¹⁶ Cf. Winnington, *Vast Alchemies*, 186. Einen guten Überblick über die Kritikerreaktionen gibt Winnington in "Introduction: The Critical Reception of Mervyn Peake's Titus Books", in Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, 1027-1036; außerdem im Internet als Teil der umfassenden Bibliographie "Peake in Print", Juni 2008: <http://www.peakestudies.com/contents.htm>

¹⁷ Cf. Winnington, *Vast Alchemies*, 186-88. Winningtons Vermutung, daß die Verlagshäuser in Amerika dank Autoren wie Poe, Hawthorne oder auch Faulkner einen zwangloseren Umgang mit diesem Label praktizierten, scheint einleuchtend. Zu den *Gothic*-Elementen Peakes siehe auch IV.2.2.

¹⁸ Anthony Burgess, "Introduction", in Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, 1.

¹⁹ Cf. G. Peter Winnington, *The Voice of the Heart: the Workings of Mervyn Peake's Imagination*, Liverpool: University Press, 2006, 212f.

²⁰ Cf. Batchelor, *Mervyn Peake*, 72. Es wurde auch oft darauf hingewiesen, daß ironischerweise *Titus Groan* vor allem das Schloß, und *Gormenghast* vor allem Titus behandelt.

Tetralogie oder eine (anvisierte) "open-ended series" deutet.²¹ Winnington ist ein klarer Verfechter derer, die das intendierte Gesamtwerk des vor seiner Zeit gestorbenen Autors in den Vordergrund stellen. Die Besprechung im Rahmen dieses Kapitels konzentriert sich dagegen auf das Szenario der ersten beiden Romane: die geschlossene, autarke Wirklichkeit Gormenghasts.

Notorisch hierzu sind wiederum die Vergleiche mit Kafka und Tolkien, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß ersterer alleine dem Umstand geschuldet ist, daß Kafka ebenfalls über ein Schloß schrieb (und literarisch ähnlich schwer zu verorten ist), und letzterer dem, daß Tolkien ebenfalls ein eigenes Universum erschuf (und sein Verlag beschloß, es in drei Bänden zu vermarkten). Solche Vergleiche scheinen aber wenig fruchtbar und eignen sich allenfalls für Werbetexte.

Auch wird häufig darauf verwiesen, daß Peake in erster Instanz ein Maler und Zeichner gewesen sei. Malende Schriftsteller und schreibende Maler sind seltene Chimären, die der Kritik zunächst einmal suspekt sind (Peake selbst scheinen außer William Blake, Dante Gabriel Rossetti und William Morris nicht viele Vorläufer eingefallen zu sein.²²) Tatsächlich waren *Titus Groan* und *Gormenghast* Peakes erste längere Prosatexte – kein Wunder, daß die Erwartungen an seinen dritten Roman, *Mr Pye*, unmöglich hoch waren. Und man merkt dieser Prosa Peakes Erfahrung als Dichter und insbesondere sein obsessives Verhältnis zu Farben, Licht und Perspektive an: Er entwirft Bilder, die keinen anderen Zweck haben, *als* als Bild im Geiste des Lesers zu stehen, und arrangiert Kompositionen, die das menschliche Auge, mit der jeweiligen Situation konfrontiert, nicht in der Lage wäre, in dieser Detailliertheit zu erfassen.²³ Dabei lenkt er als Autor die Aufmerksamkeit seiner Lesers aber genau auf jene Assoziationen, die er wünscht; es gibt kein links und kein rechts in seinen geschriebenen Gemälden. Mag er in seinem Schaffensprozeß auch anarchisch gewesen sein, Peake duldet keine Insubordination, und es ist seine große Leistung als Schriftsteller, daß der Leser diese oft surrealen Bilder und Gedankengänge als stimmig und nicht als verbaut empfindet.

Dennoch scheint es über das Ziel hinaus geschossen, wie Brogan anzunehmen, daß Peake sich der Prosa zuwandte, weil weder Malerei noch Film seinen Anforderungen hätten

²¹ Winnington, "Introduction", 1027.

²² Cf. Winnington, *Vast Alchemies*, 142.

²³ Diese Kompositionen sind es auch, die mehr als alles andere den bleibenden *visuellen* Eindruck hervorrufen; auch wenn Winnington die Wichtigkeit auditiver und haptischer Eindrücke für Peakes "Bildsprache" hervorhebt (cf. Winnington, *The Voice of the Heart*, 19f und 25).

gerecht werden können – dies wäre die Bankrotterklärung eines ganzen Mediums. Daß die Malerei Gormenghast in einer ähnlichen Weise befruchtete wie die Philologie Mittelamerika (um den Vergleich ein letztes Mal zu bemühen), ist aber sicher richtig.²⁴ Wie Batchelor den Schaffensprozeß beschreibt, "chapters were titled like pictures and the subjects of the pictures then filled in."²⁵ John Clute bezeichnet Peake als "most potent visionary the field [i.e., Fantasy] has yet witnessed"; und die Romane als

the most intensely visual fantasy ever written [...], a Gothic fantasy stripped of all plot accretions, of all intrusions of the supernatural, until only impacted ambience remains. It is something of a masterpiece, and is certainly *sui generis*.²⁶

Hiermit schließt sich der Kreis. Nach wie vor wird der galante Versuch unternommen, ein Genre zu (er)finden, das sich dem schwer zu fassenden Werk überstreifen ließe, ohne es zu viele Zehen zu kosten – Fantasy, Groteske, *psychological novel*²⁷ oder Bildungsroman²⁸ – man spricht von der Moderne,²⁹ einem "Gothic revival",³⁰ Neo-Romantik³¹ oder gleich Proto-Stempunk.³²

Peake selbst hat seine Arbeit mal romantisch, mal fantastisch genannt.³³ Insgesamt ist man versucht, in den Gormenghastromanen das Wirken einer überbordenden, halb-genialen und halb-verrückten Kreativität zu sehen, die sich nicht zuletzt aus Peakes Liebe für das Kindlich-Groteske speiste, und wenig theoretischer Konzeption folgte – so daß man Peake wie auch seinen Lektoren sehr dankbar dafür sein muß, daß am Ende des Prozesses nicht bloß ein stilistisch interessantes Stück halbautomatischen Schreibens stand, sondern diese

²⁴ Cf. Hugh Brogan, "The Gutters of Gormenghast", in Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, 1047. Gerade der Film hat eine Menge Möglichkeiten hervorgebracht, Effekte von vergleichbarer Komplexität zu erzielen. Daß Peake natürlich – gerade während seines Militärdienstes oder im Krankbett – nicht viel mehr als Stift und Papier zur Verfügung hatte, steht auf einem anderen Blatt.

²⁵ Batchelor, *Mervyn Peake*, 87.

²⁶ John Clute, "Peake, Mervyn (Laurence)", in ders., John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*, 749.

²⁷ Fowler, *Kinds of Literature*, 109.

²⁸ Bruce Hunt, "Gormenghast: Psychology of the Bildungsroman", in Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, 1116; Christoph Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder: Englische Bildungsromane nach 1945*, Tübingen: Gunter Narr, 1999, 152.

²⁹ Brogan, "The Gutters of Gormenghast", 1047. Zumindest was Peakes Verwurzelung im zwanzigsten Jahrhundert und das von ihm erlebte Trauma des Weltkriegs angeht, läßt sich seine Nähe zum Modernismus auch nicht in Abrede stellen.

³⁰ Cf. Watney, *Mervyn Peake*, 130 und 134.

³¹ Cf. Winington, "Introduction", 1034.

³² "Steampunk", in *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 15.09.2008, Wikimedia Foundation: <http://en.wikipedia.org/wiki/Steampunk#Proto-steampunk>

³³ Cf. Batchelor, *Mervyn Peake*, 59-61; Peake, "How a romantic novel was evolved."

unglaublich dichte Welt, die Burgess in seinem Vorwort preist: "a work of the closed imagination, in which a world parallel to our own is presented in almost paranoic denseness of detail."³⁴

Einige Schönheitsfehler könnten dem Text freilich als Unachtsamkeiten ausgelegt werden. Diese tauchen fast alle im zweiten Band auf, und lassen sich vielleicht darauf zurückführen, daß dieser einer weniger manischen Endprüfung durch Peake unterzogen wurde als der erste Band (bei dem der Änderungseifer zu guter Letzt so ausuferte, daß es zu Unstimmigkeiten mit dem Verlag kam).³⁵ So wird zu Beginn des einundzwanzigsten Kapitels von *Gormenghast* der alte Wächter, der Titus bewacht, als taub bezeichnet (513), zum Ende des Kapitel erfolgt jedoch eine detaillierte Beschreibung der Geräuschkulisse – aus seiner Perspektive (522).³⁶ Irma Prunesquallor entscheidet sich während der neurotischen Vorbereitungen zu ihrem Soiree nach eingehender Prüfung siebzehn verschiedener Halsketten dagegen, ihren weißen "Schwanenhals", auf den sie fixiert ist, durch irgend etwas zu verdecken (543); als der Anlaß gekommen ist, wird sie jedoch wiederholt mitsamt Kette beschrieben (562, 575). Ihr Mann heißt mal Alfred, mal Bernard mit Vornamen, und Peake scheint sich nicht weiter daran gestört zu haben.³⁷ Peakes Zeichnung von Flannelcat auf Seite 598, die einen dickbäuchigen, lauthals lachenden Kerl von einem Mann zeigt, paßt kaum zu dessen Beschreibung als weinerlichem Kerlchen, "weedy and dyspeptic" (566). Auch wirkt es unbeabsichtigt, wenn Peake, der in der Regel auf ein mehr als weites Vokabular zurückgreift, innerhalb von drei Seiten zweimal auf "stoat" ausweicht, wenn er nach einem ausgefallenen Vergleich sucht (440, 443). Ähnlich verhält es sich in nachfolgendem Beispiel mit "abstract": "the moon filled up the midnight window like an abstract of itself" (525); "age was the abstract of that face of his" (528). All dies sind jedoch Kleinigkeiten in einem sonst sehr kontrollierten und stimmigen Werk.

Gormenghasts Faszination ist ungebrochen. Die Romane werden regelmäßig neu aufgelegt, und es gab und gibt zahlreiche Radio- und Bühnenfassungen. 1984 produzierte die BBC eine dreistündige Hörspielversion mit Sting in der Rolle des Steerpik (Adaption Brian Sibley, Regie Glyn Dearman), 2000 die vierstündige Verfilmung mit Christopher Lee (Flay),

³⁴ Burgess, "Introduction", 5.

³⁵ Cf. Batchelor, *Mervyn Peake*, 66 und 87.

³⁶ Cf. Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, New York: Overlook Press, 1995. Alle im Text in Klammern angegebenen Seitenzahlen in diesem Kapitel beziehen sich auf diese Omnibusausgabe (Titus Groan: 7-396; Gormenghast: 397-808; Titus Alone: 809-1024; Titus Awakes: 1165-1173).

³⁷ Winnington, "Mervyn [Laurence] Peake 1911–1968: Frequently Asked Questions", April 2008: http://www.peakestudies.com/mervyn_p.htm

Jonathan Rhys-Meyers (Steerpike) und Stephen Fry (Bellgrove) in den Hauptrollen (Regie Andy Wilson, Drehbuch Malcolm McKay). 1992 debütierte das David Glass Ensemble mit einer Bühnenfassung (Regie David Glass, Drehbuch John Constable). 1998 kam es zur Uraufführung der "Fantasy Oper" von Irmin Schmidt (Ex-Can, Libretto Duncan Fallowell). Alle diese Fassungen beschränken sich auf die ersten beiden Romane.

IV.2 Titus Groan

written 1940-43, published 1946

IV.2.1 Das Schloß und seine Bewohner

Der erste Eindruck des Lesers von Gormenghast ist *Größe*; die Größe einer aus dem Ruder gelaufenen Welt. Wie eine Kamera folgt die Perspektive den Schloßbewohnern von den Dächern dieser Welt bis in ihre Tiefen.

In der Halle der Schnitzwerke lebt der Kurator Rottcodd eine isolierte Existenz. Sein Essen erhält er durch einen Lift. Seine einzige Aufgabe ist es, ein Auge auf die Schnitzwerke zu halten, die auf seinem Dachboden – "three hundred feet above the ground" in Peakes Vorstellung³⁸ – aufbewahrt werden. Die Herstellung dieser Schnitzwerke ist der einzige Lebenszweck der "edlen Schnitzer", die ein einfaches und gleichfalls halbvergessenes Leben in ihren Lehmhütten außerhalb der Schloßmauern führen. Jahr für Jahr werden drei Schnitzwerke ausgewählt und in Rottcodd's Hallen geschafft; die übrigen werden verbrannt (was die *Hall of the Bright Carvings* im Umkehrschluß zur einer Art Himmel macht).³⁹ Dann geschieht nie wieder etwas mit ihnen: Der einzige "Lohn" der Schnitzer ist die Erlaubnis zu einem Spaziergang auf den Wehrgängen.

Rottcodd genießt seine Einsamkeit. Dennoch hat er den unbestimmten Eindruck, daß unter ihm, im Schloß, merkwürdige Dinge geschehen. Tatsächlich erhält er bald Besuch von Flay, erstem Diener des Grafen, der ihn davon in Kenntnis setzt, daß ein Erbe des Grafen, ein neuer Groan, geboren sei.

In Folge heftet sich die Perspektive an die Fersen des Dieners. Flay, eine sonst sehr beherrschte und wortkarge Erscheinung, verhält sich erratisch an diesem Tag. Da er bei der Geburt nicht zugegen sein kann, geistert er durch das Schloß auf Suche nach Menschen, die

³⁸ Aus Notizen Peakes für eine nie verwirklichte Oper; cf. Watney, *Mervyn Peake*, 171.

³⁹ Cf. Winington, *The Voice of the Heart*, 147. "Rottcodd" mag Ergebnis des in Spiegelschrift auf die Windschutzschreibe von Mervyns Vater geschriebenen Hinweises "Doctor" gewesen sein; cf. *ibid.*, 53.

die frohe Botschaft noch nicht ereilt hat. Flay ist ein Traditionalist, und die wichtigste Botschaft des Tages für ihn ist die Garantie der Beständigkeit: "The child is a Groan. An authentic male Groan. Challenge to Change! No *Change*, Rottcodd. No Change!" (15) Veränderung ist in Gormenghast eine unverzeihliche Ketzerei (320). Die Hallen Gormenghasts und jeder Stein darin sind Flay heilig – und so auch der Dienst an ihnen. Von den grauen Putzern, einer Arbeiterkolonne, denkt er als "identical lives consisting of an unimaginative if praiseworthy duty" (19).

Sein kurzer Besuch in der Küche etabliert die Erzfeindschaft zwischen ihm, dem trockenen, unterkühlten, knapp angebundenen Diener und dem schweißnassen, hitzigen, ausuferndem Küchenchef Abiatha Swelter. Der Küchenjunge – oder eher, Sklave – Steerpike, siebzehn Jahre zu diesem Zeitpunkt, nimmt Flays Besuch (und Swelters Trunkenheit) zum Anlaß, der Küche den Rücken zu kehren.

Nur Flays vagem Drang, seine Aufregung über die Geburt eines neuen Herrn mit irgend jemandem zu teilen, ist es zuzuschreiben, daß er Steerpike gestattet, einen Blick durch ein geheimes Guckloch auf den frischgeborenen Grafen zu werfen. So wird Steerpike, der hier als auch anderswo als exaktes "Auge" die Anatomie des Schlosses dokumentiert,⁴⁰ Zeuge eines Gesprächs zwischen Lord Sepulchrave und Doktor Prunesquallor, in dem der Doktor gesteht, der junge Graf sei auffallend häßlich – ein Wissen, mit dem Steerpike Flay zu erpressen versucht, um ihn daran zu hindern, ihn zurück in die Küche zu schicken. Flay aber sperrt ihn in eine Zelle.⁴¹

Titus' Häßlichkeit ist ein Motiv, das im Laufe von *Titus Groan* verblaßt, bis es schließlich nicht weiter aufgegriffen wird. Wenn es sich um mehr handelt als ein Mittel, Steerpike zu diesem Zeitpunkt der Handlung ein Druckmittel zu verschaffen, dann soll es wahrscheinlich andeuten, daß Titus vom Tag seiner Geburt an ein Störfaktor ist: Selbst als Garant der Beständigkeit stellt der Neugeborene zwangsläufig ein mit Vorsicht zu genießendes Novum dar. Vielleicht verweist es auch darauf, wie außergewöhnlich der Anblick eines Säuglings für die Schloßbewohner ist, von denen viele bereits das Greisenalter erreicht haben und ein auf die ein oder andere Weise asexuelles Leben führen. Außerdem verbindet Titus' Häßlichkeit ihn mit Steerpike, der genau die gegenläufige Entwicklung

⁴⁰ Batchelor, *Mervyn Peake*, 76.

⁴¹ Batchelor faßt Steerpikes Flucht aus dem heißen Bauch der Küche, seinen Blick durch das Schlüsselloch und den anschließenden Kampf aus der engen Zelle ans Tageslicht als Folge von Geburtsmetaphern auf; cf. *Mervyn Peake*, 83. Auch die Rockoper betont die Bedeutung der ersten Atemzüge frischer Luft, die Steerpike über den Dächern nimmt. Die BBC-Verfilmung, andernorts sehr explizit in ihrer Verwendung von Geburtssymbolik, legt dagegen größeren Wert auf Flays aktiven (und fatalen) Part bei der Rettung Steerpikes aus seinem Orkus.

durchmacht: Am Ende von *Gormenghast* ist es Titus, der siebzehn ist, und Steerpikes (der sich im Laufe zweier Bücher vom Protagonisten zum Antagonisten wandelt) ist die Anomalie, der Entstellte.⁴² Unterstrichen wird die Verwandtschaft der beiden Figuren auch durch ihre ungewöhnlichen Augenfarben: Titus' Augen sind violett (*violet*), Steerpikes Augen dunkelrot (*dark red*).⁴³

Je mehr man vom Schloß und seinen Bewohnern kennenlernt, desto dysfunktionaler und pathologischer stellen sie sich dar, und es scheint auch ausgeschlossen, daß sich die Geschehnisse innerhalb der titanischen Mauern je in Begriffen wie Sinn oder Ursache fassen ließen. Selbst die Naturgesetze verneigen sich vor der Unmöglichkeit Gormenghasts. Das Schloß ist unermesslich alt, und ungeheuer groß; und wann immer man sich an seine Dimensionen und Gesetze gewöhnt hat, bricht Peake die gerade gefestigte Fantasie mit einer weiteren surrealistischen oder allegorischen Eskapade: So halten sich Schloßbewohner jahrelang in bestimmten Flügeln auf, ohne je jemandem zu begegnen (87). Steerpikes beobachtet bei seiner Flucht über die Dächer ein auf einer schwindelerregend hohen Turmspitze badendes Pferd (107); die Sintflut am Ende des zweiten Bandes steigt innerhalb zweier Wochen bis zum siebten Stockwerk des Schlosses an (748). Die Kinder in der Schule verstecken Leichen (480), und Swelter hält schon mal zwei Küchenjungen über seinen Schlund, um sie zu verschlingen – seine Finger sind derweil so fett, daß er sie nicht mehr zum Anklopfen benutzen kann, da sie kein Geräusch verursachen, wenn sie auf Holz treffen (284).⁴⁴

Zusammengehalten wird diese Welt vom "sacred spirit of tradition" (50), der das Schloß durchweht, und in Bänden biblischen Umfangs niedergelegt ist. Dem Meister des Rituals obliegt es, diese Bände zu deuten und mit diesem Wissen den Tages- und Jahresablauf

⁴² Zwar gibt Steerpikes auch mehr als ein Jahr nach Titus' Geburt noch Barquentine gegenüber an, er sei "siebzehn" (355) – allerdings unterstreicht dies eher den Eindruck, daß Peake in der Konzeption seines Zeitrahmens nachlässig war, und die Charaktere oft mit unterschiedlicher Geschwindigkeit zu altern scheinen (cf. Batchelor, *Mervyn Peake*, 95). Der tatsächlich beschriebene Zeitrahmen der Handlung von *Titus Groan* umfaßt: 1.) Sommer, achter Tag des achten Monats: Geburt Titus. Steerpikes entkommt der Küche. 2.) Herbst: Titus ist drei Monate alt. Keda verläßt das Schloß (und wird schwanger). Brand der Bibliothek. 3.) Sommer darauf: Ehrenfrühstück zu Titus' erstem Geburtstag. Verbannung Flays noch am selben Tag. Auch Kedas Niederkunft erfolgt ungefähr zu dieser Zeit. 4.) Sechs Nächte nach Flays Verbannung: Tod Swelters und Sepulchrales. Eine neuntägige Suche folgt. 5.) Tag des Earling nach viertägiger Vorbereitung (wahrscheinlich unmittelbar nach Abbruch der Suche). 6.) Einige Wochen nach Flays Verbannung beobachtet er Kedas Tod.

⁴³ Diese Farben liegen, wie Winnington anmerkt, an verschiedenen Enden des Spektrums; cf. *The Voice of the Heart*, 206. Allerdings treffen sie sich im Farbkreis auch wieder. Ob Peakes gewohnheitsmäßige Falschschreibung "violate" als freudianischer Hinweis auf Titus' Rolle gelten kann, sei dahingestellt; cf. *ibid.*, 154.

⁴⁴ An diesen Beispielen zeigt sich, daß Peake sich wahrscheinlich nicht um den "Realitätsgehalt" seiner Fiktion, gerade in Abgrenzung zur Allegorie, gesorgt hat. Er läßt seine Bilder einfach Wirklichkeit werden.

der Bewohner zu steuern. Die Rituale wirken auf den Leser sinnlos, und nicht selten auch auf die Figuren – trotz oder gerade wegen ihrer Heiligkeit (231) – und nur gelegentlich kann man noch nachvollziehen, wie aus der feierlichen Erinnerung an ein denkwürdiges Ereignis einst ein neues Ritual entstand. Zum Zeitpunkt der Handlung, nach sechsundsiebzig Generationen, ächzt Gormenghast unter einer Last bizarrer Reglementierungen und Verhaltensmaßregeln. Somit arbeitet der Geist der Tradition auch gegen das Schloß: Die Erfüllung der heiligen Pflicht lenkt die Bewohner oft von weit dringlicheren Problemen ab. Dem Meister des Rituals kommt dabei die Rolle eines heiligen Irren zu, der sich nahezu alles erlauben kann (237).

Hinter den "twisted woods of thorn" (51) liegt Gormenghast wie ein von der Zeit vergessenes Dornröschenschloß. Die Menschen in ihm wirken wie Schatten: blutleer, grotesk, dekadent, über die Generationen vielleicht auch inzestuös. Ihre Liebe richtet sich auf Orte oder Geschichten, nicht auf andere Menschen: "this is a love that equals in its power the love of a man for woman and reaches inwards as deeply. It is the love of a man or of a woman for their world" (58). Jeder hat solche Zufluchtsorte, seine eigene Welt, die ihm das Leben in Gormenghast erträglich macht, aber gleichzeitig von den anderen isoliert: Der melancholische Graf Sepulchrave zieht sich, wann immer es die Konvention gestattet, in seine Bibliothek zurück und flüchtet sich in seine Bücher (158f); sein Sohn spendet ihm vor allem als Erbe Trost, als hoffnungsvolles Symbol der Kontinuität (231), auch wenn Sepulchrave sich vage bewußt ist, als Vater wohl versagt zu haben, als Titus beim Klang seiner Stimme zu weinen beginnt (178f). Die Krone des Grafen ist aus Eisen, und mit einem Riemen an seinen Kopf geschnallt (48).

Seine Gemahlin Gertrude, die er nie geliebt hat (159), thront in ihren Gemächern umgeben von Vögeln, die in ihren Haaren nisten, oder wandert inmitten ihrer Flut weißer Katzen, die ihr folgen wie ein Rudel seinem Leittier. Allein diesen Tieren kann sie Gefühle entgegenbringen (93). Sie hat Sepulchrave ebenfalls nie geliebt (324); den Erben Titus nimmt sie nach der Geburt kurz zur Kenntnis und gibt ihn dann in die Obhut Nannie Slaggs mit den Worten, sie solle ihn wiederbringen, sobald er sechs ist (45). Als Titus bei seiner Taufe zu Boden fällt, nimmt sie dies gar nicht wahr. Ihren Katzen dagegen liest sie Märchen vor (232); ihre Vögel hält sie an ihren Busen (247) oder füttert sie von Mund zu Mund (374). Ihr haftet eine schwere, selbstgenügsame Sexualität an, die ebenso unverständlich wie erschreckend ist, und die in Szenen wie der ihrer Rast mit der jungen Fuchsia in einer Höhle zum Ausdruck kommt, welche später zum Schauplatz eines erotisch aufgeladenen Treffens zwischen Fuchsia und Steerpikie wird (215f). Das größte Geschenk, daß Gertrude glaubt, Titus machen zu können, ist, ihm beizubringen, wie auch er mit den Vögeln sprechen und sich in sich selbst

zurückziehen kann, "as far as it is possible for one who will find the grey stones across his heart" (312).

Ihre Tochter Fuchsia zeigt die zu erwartenden Verhaltensauffälligkeiten; sie ist narzißtisch und zugleich tief verunsichert; Nannie Slagg, die ihre einzige Bezugsperson ist, hat unter ihren unmotivierten Gefühlsausbrüchen schwer zu leiden. Fuchsia bemalt ihre Zimmerwände mit Botschaften, die nie jemand liest, oder verharrt regungslos in Erwartung von Besuch, um dann so zu tun, als wäre sie gerade auf dem Weg zur Tür gewesen (52). Ihren Bruder haßt sie zunächst, da sie fürchtet, noch mehr an Aufmerksamkeit zu verlieren. Später, als sie unzertrennlich werden, sind sie sich ihrer Einsamkeit und der Vernachlässigung durch ihre Eltern durchaus bewußt (648); Titus denkt von sich selbst als Waise (728). Liebe kann die junge Fuchsia nur ihrem Dachboden entgegenbringen, der voller Stofftiere, Märchenbücher und staubiger Kindheitsträume ist. Doch niemand kann ihre Fantasie verstehen; nicht Nannie, und auch nicht Steerpike, der am Ende seiner Flucht in Fuchσίας Welt strandet: Sein Zugang zur Welt ist ein rein rationaler. Was er aber erfaßt, ist, wie er Fuchsia vormachen kann, er verstünde ihr Leid. So mimt er für sie den Narren, bis er kurz darauf in den Diensten Doktor Prunesquallors steht, der ihn weitsichtig als "clever little monster" (138) bezeichnet.

Dabei wünschen sich viele der Schloßbewohner durchaus, daß es anders sein könnte: Der Graf findet gelegentlich einen halbwegs adäquaten Gesprächspartner im Dichter; Prunesquallor, wie er glaubt, in Steerpike; Fuchsia träumt von ihrem Märchenprinzen – eine weitere Rolle, die Steerpike in der Lage ist, ihr vorzuspielen; selbst der alte Flay, der sich nur für Steine und Tradition zu interessieren scheint, und dem seine Kindheit nur noch eine vage Vignette farblicher Eindrücke ist, ist sich bewußt, daß bei allem Stolz, die ihm seine Ernennung zum ersten Diener bescherte, dieser Stolz sinnlos war ohne einen Freund, mit dem er seine Freude hätte teilen können (325).

Winnington verweist somit zurecht auf die Notwendigkeit, aber auch die Gefahr, die die Schaffung solch einer eigenen Welt für ihren Schöpfer darstellt. In seiner Analyse sind Peakes Charaktere fast immer isolierte Individuen, die im wörtlichen oder übertragenen Sinn auf einer einsamen Insel leben; doch obgleich sie sich mühen, Brücken zu anderen Inseln zu schlagen, bietet jede Insel nur Platz für einen einzelnen. Ein häufig gewählter Ausweg Peakes ist es daher, diesen Menschen Tierbegleiter zur Seite zu stellen; Gertrude ist hierfür das naheliegende Beispiel.⁴⁵

⁴⁵ Cf. Winnington, *The Voice of the Heart*, 36, 71, 79 und 115.

Die mit Abstand degeneriertesten und lebensunfähigsten Bewohner Gormenghasts sind die Ladys Cora und Clarice, die debilen Zwillingsschwestern Graf Sepulchrales, die im Südflügel ihren stillen Traum von Macht träumen und so auf sich selbst zurückgeworfen sind, daß sie wie ein einziges Wesen erscheinen, unheimlich in ihrer Schlawheit, die Stimmen so leblos, daß Stille wie deren Fortsetzung "in einer anderen Farbe" erscheint (301). Wenn sie die Skizze ihrer Throne anblicken, ist dies dasselbe, also würde die Skizze sie anblicken (268). Ihr ganzer Stolz ist ihr "Wurzelzimmer", aus dem ein gewaltiger Baum entspringt, der die Burgmauern durchbricht und den Zwillingen als Balkon für ihren Nachmittagstee dient. Die Wurzeln sind jedoch genauso abgestorben wie die Zwillinge, die seit einem (gemeinsamen) Schlaganfall halbseitig gelähmt sind. Sie haben die Wurzeln in jahrelanger Kleinarbeit bemalt, weil sie die Vorstellung hatten, Vögel könnten an den Farben gefallen finden und, ihrer jeweiligen Gefiederfarbe gemäß, Nester darin bauen. Die Artifizierung des Baums – nach Schöneich eine "grandiose Visualisierung [...] des Konzepts 'Traditionsstrang'"⁴⁶ – war aber vergebens, denn die Vögel blieben ebenso aus wie die ersehnte Macht; beides wurde den Zwillingen, wie sie glauben, von Gertrude gestohlen.⁴⁷ So werden Cora und Clarice Steerpikes nächstes Opfer bei seinem Aufstieg durch das Schloß; auch ihnen verspricht er, was sie sich am sehnlichsten wünschen, nämlich Macht – und goldene Throne. Nirgendwo zeigt sich die Überlegenheit des Küchenjungen gegenüber dem Adel deutlicher als im Vergleich zu Cora und Clarice – wie Gertrude erst sehr viel später erkennt: "By the powers, he has more life in him than the lot of you" (792). Steerpikes Defizite sind allein ethischer Natur.

Im krassen Gegensatz zu den Schloßbewohnern stehen die edlen Schnitzer, deren fragile Existenz außerhalb der Steinmauern, wie kurzlebig und sinnlos auch immer, von Attributen der Leidenschaft und Naturverbundenheit gekennzeichnet ist. "The Dwellers [...] live entirely in a Lawrentian world of dark passions where the flame of life flares briefly and then expires."⁴⁸ Aus ihren Reihen rekrutiert Nannie Slagg eine Amme, um Titus zu stillen; ob diese Ehre traditionell den Schnitzern zufällt (Nannie macht ihnen nicht zum ersten Mal ihre Aufwartung) oder, wie Schöneich glaubt, "in Gormenghast selbst niemand mehr für diese Aufgabe gefunden werden konnte", wird nicht geklärt.⁴⁹

⁴⁶ Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 154.

⁴⁷ Winnington erarbeitet eine komplexe Wechselbeziehung zwischen Vögeln und der Idee der Verwurzelung als Symbole für unterschiedliche Arten der Liebe; cf. *The Voice of the Heart*, 141f. Sicher ist die Wurzelkammer auch eine eindrucksvolle Visualisierung von Einsamkeit.

⁴⁸ Batchelor, *Mervyn Peake*, 80.

⁴⁹ Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 159.

Es meldet sich Keda, eine junge, vitale Frau, der noch etwas Zeit bleibt, bevor sie, wie alle Schnitzer, einem plötzlichen und vorzeitigem Alterungsprozeß zum Opfer fallen wird (148). Keda ist ausschließlich über Emotionalität und Liebe, obgleich eine verwirrte und auch fatale Liebe, charakterisiert (181-83). Ihr Mann starb und ließ sein letztes Kunstwerk, dem er Leben einhauchen wollte – einen Dryadenkopf – unvollendet (150). Nun richtet die junge Witwe ihre ganze Zuwendung auf Titus, der ihre Leidenschaft und ihren Freiheitsdrang damit buchstäblich mit der Muttermilch aufnimmt.

Als Keda nach getaner Pflicht das Schloß wieder verläßt, gibt es gleich zwei Männer, Rantel und Braigon, die ihr ihre Liebe antragen. Keda, die der Übermacht ihrer Gefühle machtlos gegenübersteht, kann nicht zwischen ihnen wählen; also kämpfen die Männer – unbekleidet – gegeneinander und finden dabei beide den Tod. Keda, schwanger von Rantel, ergreift die Flucht vor den strengen Sitten der Dorfgemeinschaft. Diese Flucht ist der Auftakt einer Parallelhandlung von epischen Ausmaßen, die erst siebenhundert Seiten nach Kedas erstem Auftreten im Zusammentreffen von Titus und Kedas Tochter ihre Auflösung finden wird – deren Nachwehen jedoch bis zu den letzten Seiten von *Titus Alone* reichen.⁵⁰

Die Landstriche der äußeren Welt, die Keda auf ihrer Reise erlebt, decken sich eher schlecht denn recht mit dem Szenario, das Peake in *Titus Alone* zeichnen wird. Von Weissagungen geleitet, gelangt sie in die Obhut eines "braunen Mannes" oder Vaters, der sich ihrer annimmt: "it was as though Autumn was standing beside her, or an oak, heavy with its crisp, tenacious leaves" (275). Eine Weile pflegt er die geschundene Keda gesund – "in the way of guardian trees [...]. Taking his hand she would lie and receive great joy from gazing at his august and heavy head, his beard and his brown eyes, and the rustic bulk of his body beside her" (279).

Batchelor hält die Figur des braunen Vaters für eine Variation des Gärtners Pentecost, den er eine pantheistische Figur nennt.⁵¹ Es zeigt sich, daß die Kräfte der Natur keineswegs erloschen, sondern im Gegenteil ständig am Wirken sind, auch wenn man sie aus den "steinernen Bienenwaben" (396) des Schlosses verbannt und durch die Kräfte des Rituals

⁵⁰ Kedas Schwangerschaft und Rolle als Pflegemutter wird in der BBC-Verfilmung noch prägnanter auf den Punkt gebracht: Keda geht bereits schwanger mit einem unehelichen Kind, und kann den kleinen Titus so bereits während des Stillens hellsichtig darauf einstimmen, welche Rolle seine Pflegeschwester in seinem Leben einst spielen wird.

⁵¹ Cf. Batchelor, *Mervyn Peake*, 66. Winnington erinnert die Figur an einen franziskanischen Mönch, und er weist auf die Häufung christlich belegten Vokabulars in den Szenen mit ihm hin. Beide Deutungen des Vaters – als wohlwollender Geist der Natur oder christliche *caritas* – sind lesbar (und verschmelzen ebenso wie in der Figur des Gärtners Pentecost miteinander). Cf. Winnington, *The Voice of the Heart*, 129.

ersetzt hat. Hier scheinen sie in Gestalt des "Vaters" die Mutter eines Wesens zu begünstigen, das später selbst mehr als Naturgeist denn als Mensch wahrgenommen werden wird.

Als sich die Zeit ihrer Niederkunft nähert, kehrt Keda ein letztes Mal zum Dorf zurück, weiß aber schon, daß sie sich nach der Geburt ihres Kindes das Leben nehmen wird. In dieser Szene (die Flay nach seiner Verbannung beobachtet), in der sich Keda von einer Felsnadel in die darunterliegende herzförmige Schlucht stürzt, kommt ein letztes Mal die universale Liebe zum Ausdruck, über die sie sich definiert; im Tod wird sie eins mit der Welt. Im prägnanten Eindruck des vom Sonnenuntergang beschienenen Felsen "like a carpet of dark roses. The roses were stones" sieht Winnington einen Anklang auf Marlowes "The Passionate Shepherd to His Love", in dem der Sprecher seiner Liebsten ein Rosenbett auf Steinen verspricht. Dieses Bild läßt Keda nun hinter sich; "in doing so she rejects romance and the classic image of pastoral love [...]. Keda's love is of a higher order altogether."⁵²

IV.2.2 Coda in a Gothic mode

*so vast and so remote and vast
Fuchsia dusky daughter bring me branches and
a fieldmouse from an acre of grey pastures ...
– Reverie of Sepulchrae, 76th Earl of Gormenghast*

Die treibende, störende Kraft in Gormenghast ist – insbesondere in *Titus Groan* – Steerpike. Seine Name hat also Programmcharakter; doch ironischerweise ist er immer wieder Gegenstand von Verwechslungen, so als könnten die Schloßbewohner ihn ebensowenig im Gedächtnis behalten wie sie seine Intrigen zu durchschauen vermögen.⁵³ Würde Steerpike nicht handeln, bliebe das Leben in Gormenghast ein stiller Spiegel all dessen, was sich dort seit Jahrhunderten schon auf die gleiche Weise zutrug. Allerdings findet er soviel Gefallen an der mühelosen Art, mit der er die Wasser des Schlosses stören kann, daß seine Motivation bald vom ursprünglichen Selbstschutz zu blanker Machtgier umschlägt – "[he] consciously

⁵² Cf. Christopher Marlowe, "The Passionate Shepherd to His Love", in *The Norton Anthology of English Literature*, I 989; Winnington, *The Voice of the Heart*, 128.

⁵³ Auch Peake hatte seine Schwierigkeiten, sich für einen Namen zu entscheiden – der Charakter begann als "Smuggerly" und durchlief mehrere Metamorphosen ("Pierspike", "Peerspike", "Shierspike"), bis sich Peake für eine Version entschied; vielleicht auch der Anspielung auf Dickens' "Steerforth" wegen (cf. Watney, *Mervyn Peake*, 97; Batchelor, *Mervyn Peake*, 71 und 80). Es haftet diesen Namen ein Hauch der Piraten an, die es (fast, cf. 602!) nie nach Gormenghast geschafft haben, auch wenn sie in frühen Notizen auftauchen, und in Figuren wie Swelter, Flay und natürlich Barquentine noch nachklingen (cf. Batchelor, *Mervyn Peake*, 69 und 82). Siehe auch Fußnote 71. Zur Namensähnlichkeit der Charaktere bei Dickens und Peake siehe Winnington, *Vast Alchemies*, 85.

and deliberately chooses to do evil in pursuit of power."⁵⁴ Sein Sündenfall ist die Anstiftung der Zwillinge, Sepulchraves Bibliothek – in ihrer gestörten Weltsicht nunmehr Sinnbild ihrer geistigen wie sozialen Ohnmacht – niederzubrennen. Was sie nicht wissen, ist, daß Sepulchrave darin zu just dieser Zeit eine Familienzusammenkunft abhält (zu der sie durchaus auch geladen gewesen wären, hätte Steerpike die Adresse nicht abgefangen).

Selten offenbart sich die Inkompatibilität der persönlichen Universen, die die Charaktere mit sich herumtragen, und ihre daraus resultierende Dysfunktionalität augenscheinlicher als in dieser Szene, in der sie sich eingeschlossen in einem Flammenmeer wiederfinden. Sourdust, der Meister des Rituals, findet den Tod zwischen Büchern (ein Ende, das sich bereits auf Seite 231 andeutet, als er sich den Bart absengt, um sich aus der Gefangenschaft einer Schublade zu befreien, die er aus rituellen Gründen nicht öffnen darf). Gertrude scheint die Bedrohung als noch nicht unmittelbar genug wahrzunehmen, um sich um etwas anderes als das Wohl ihres Zeisigs zu sorgen. Sinnvoll angesichts der akuten Gefahr agieren lediglich Doktor Prunesquallor, Fuchsia, und erstaunlicherweise auch ihr Vater, der erkennt, daß sein Leben zwischen Büchern und ein der letzten Reste transzendenter Kraft beraubtes Ritual ihn auf das Unerwartete nicht hatten vorbereiten können (248f). Steerpike rettet die Eingeschlossenen wie geplant durch ein Fenster; als Fuchsia in seine Augen blickt, erkennt sie nur Nacht, vielleicht ein Vorgriff auf ihr späteres Schicksal (249).

Damit das Leben im Schloß weiter seinen Gang nehmen kann, braucht es einen neuen Meister des Rituals. Dies wird Barquentine sein, Sourdusts Sohn; seine Aktivierung ist gleichsam eine "Ausgrabung" (*un-earthing*) aus einem winzigen, stockfleckigen Verschlag voller Ungeziefer, unter dessen durchhängender Decke kein normaler Mann überhaupt stehen könnte. Der zwergenhafte Barquentine aber, noch verkrüppelter und unerträglicher als sein Vater, lag Jahrzehnte vergessen dort in seinem Bett und lernte das gormische Ritual, in Erwartung des nun gekommenen Tages, den Blick auf den obszönen Schimmelfleck über ihn geheftet (259). Das Geräusch seiner Krücke wird Fuchsia bald zum Symbol der rituellen Tyrannei (261). Die Beerdigung seines Vaters aber gerät zur Posse, als das Gerippe in Ermangelung des (von Steerpike gestohlenen) Schädels mit einem schleifenbehangenen Kalbskopf beigesetzt wird (263f). Als viele Jahre später ein Ersatz für Barquentine gesucht wird, ist die Kette dann so degeneriert, daß sie bricht: Barquentine kann sich kaum mehr erinnern, ob er jemals verheiratet war (610). Zwar glaubt er schließlich gar an die Existenz eines schielenden Sohnes, dieser ist jedoch nicht mehr auffindbar; die Beschreibung seines

⁵⁴ Winnington, *The Voice of the Heart*, 171.

von einem Muttermal bedeckten Gesichts scheint auf einen Klassenkameraden Titus' zu passen, wobei es sich freilich auch um Zufall handeln kann (480-82). Die Linie der Ritualmeister erlischt und kann von Steerpike usurpiert werden.

Sepulchrave, nach dem Verlust der Bibliothek seiner einzigen Zuflucht beraubt, fällt nach und nach dem Wahnsinn anheim. Auf dem Höhepunkt seiner Krankheit hält er sich für die "Todeseule" (272) und wünscht, Quartier bei den anderen Eulen im Pulverturm zu beziehen.⁵⁵ Der Grund für diesen exzentrischen Wahn ist nicht leicht zu erkennen, mag aber damit zusammenhängen, daß der Turm, dessen Schatten stets über der Bibliothek lag, dem todessehnsüchtigen Grafen seit dem Brand zum Symbol der Beständigkeit wurde (315). Wie immer ist es Steerpike, der zuerst den Frevel begeht, sich über den hilflosen Grafen lustig zu machen, während die anderen noch peinlichst darüber hinwegzuschauen bemüht sind, Sepulchrave gar für einen Verräter seiner Pflichten halten – "even in illness he was of the Groans" (351). In einer Kurzschlußreaktion packt Flay eine von Gertrudes weißen Katzen und schleudert sie dem Spötter (dem er im selben Raum einst den Zugang zu den innersten Kreisen Gormenghasts erschloß) ins Gesicht. Gertrude, die in diesem Moment hinzutritt, ist so entsetzt darüber, daß sich der Diener an einem ihrer geliebten Tiere vergreift, daß sie Flay verbannt – "excommunicated", wie Flay es bezeichnet (327).

In der kurzen Zeit, die Flay noch im Schloß verbleibt, kommt es zu dem Zweikampf zwischen ihm und Swelter, der die Klimax des ersten Bandes darstellt: ein poetisches Duell in der mondlichtbeschienenen Spinnenhalle, das sich wie in Zeitlupe über mehrere Seiten hinzieht, bis es Flay gelingt, das verhaßte Monster endlich zu schlachten. Mit Hilfe des wahnsinnigen Grafen, der dem Kampf schlafwandelnd beiwohnt und sich Swelter als geeigneten Köder denkt, schafft er den Leichnam zum Pulverturm, wo Sepulchrave ihn davonschickt und sich mit Swelters Leiche den Eulen ausliefert.

Wahrscheinlich war es diese Szene, die dem Roman wie keine andere die Etikettierung "Gothic" einbrachte. Läßt man "Gothic" nicht nur als Genre, sondern auch als Modus im Sinne Fowlers zu (er selbst zieht ja *Titus Groan* als Beispiel hierfür heran⁵⁶), so grenzt Gormenghast sicher an Ufer, an denen die Gezeiten dann und wann größere Ansammlungen schauriger Embleme wie Gerippe, Spinnweben und altes Mauerwerk zurücklassen. Auch Themenkreise wie der des Lebendig-Begraben-Seins (und analog hierzu, eines isolierten Ichs

⁵⁵ "Pulverturm" ist die deutsche Übersetzung des "Tower of Flints" – sollte dieser tatsächlich vornehmlich aus Feuerstein bestehen, wäre es allerdings wohl nicht die beste Idee, Pulver in ihm zu lagern.

⁵⁶ Fowler, *Kinds of Literature*, 109.

und unterdrückter Triebe) spielen, wie noch gezeigt werden wird, wiederholt eine wichtige Rolle.⁵⁷

Nach seiner Verbannung führt Flay – der neben Steerpike die einzige Figur ist, die eine drastische Wandlung durchläuft – eine Robinson-Crusoe-Existenz in den Wäldern. Zunächst fühlt er sich wehrlos: "Nature, it seemed, was huge as Gormenghast" (346). Nach und nach lernt er sein neues Leben aber zu schätzen, empfindet gar vorsichtigen (da möglicherweise ja rebellischen) Stolz auf seine eigene Hütte. Obgleich kein temperamentvoller Mensch, erkennt er die Schönheit der Natur, und bald kennt er sich in den "mazes of the forest" (723) ebenso gut aus wie im "stone forest" (350) Gormenghasts. Das rauhe Leben als Eremit ist sogar seiner Gesundheit zuträglich, und nimmt das notorische Knacken aus seinen Gelenken (626), das stets Teil seiner Natur gewesen war, und das er in der Nacht seines Kampfes mit Swelter (einer Nacht, in der er selbst den Mond als seinen Feind sah) noch hatte bekämpfen müssen (326).

Dennoch bleiben seine Gedanken bei seiner alten Heimat, und er selbst ein Traditionalist, "the only true believer in the old order of Gormenghast."⁵⁸ Peake gelingt hier eine ironische Umkehrung: Gormenghast wird zum verlorenen Garten, und Flay, der nun im Schweiß seines Angesichts arbeiten muß, desideriert nichts mehr als die Rückkehr in dieses frühere Leben, als er im Dienst seines Herrn stand. Regelmäßig muß er sich davon überzeugen, daß Gormenghast noch existiert, so als sei das Schloß eine verwunschene Insel, die jederzeit wieder verschwinden könnte. Auch Titus wird in *Titus Alone* diesen Impuls verspüren – so als erkannten die Schloßbewohner, sobald sie Gormenghast verlassen, daß ihre Erinnerungen eigentlich zu fantastisch sind, um wahr sein zu können.

Während der Vorbereitungen zum "Earling", einer formellen Inthronisierung des einjährigen Erben, macht sich abermals die Macht Steerpikes bemerkbar. Batchelor bezeichnet ihn als "sexual threat"⁵⁹ für die frigide Damenwelt des Schlosses: Nannie Slaggs Mann verstarb noch während der Hochzeitsnacht; Irma Prunesquallor erhielt als junge Frau lediglich Briefe (die schlagartig abrissen, sobald sie den Verfasser beim Wort nehmen wollte) – immerhin wird es ihr Jahre später noch gelingen, den gleichfalls zölibatären Lehrkörper des Schlosses zu becircen, welcher so vor den Kopf gestoßen ist von ihren Avancen, daß er Irma zur anathematischen Idee, "that thing called woman" (579), verzerrt.

⁵⁷ Cf. Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, London: Methuen, 1986, 5.

⁵⁸ Batchelor, *Mervyn Peake*, 104.

⁵⁹ *Ibid.*, 80.

Auch Fuchsia fühlt sich von Steerpikes nacktem Körper am Rande des Gormensees angezogen (373) – und das ist genau Steerpikes Absicht, erkennt er doch, daß die vernachlässigte Grafentochter, in seinen Händen, den Schlüssel zur Macht darstellt. Dazu gilt es jedoch, umsichtig zu handeln, und jeden, der seinen Plänen gefährlich werden könnte, unauffällig zu beseitigen.

Dann ist Titus' großer Tag gekommen. Doch war bereits die Taufe, als der Säugling zu Boden stürzte und dabei eine Seite aus Sourdusts Buch riß, "his first recorded act of blasphemy" (91), so gerät das "Earling" endgültig zur Katastrophe: Das Kleinkind, bei strömendem Regen auf einem Floß inmitten des Sees wie Noah auf seiner Arche, weigert sich, die emblematischen Objekte seines Erbes – einen Stein und einen Efeuzweig – in Händen zu halten und überantwortet sie statt dessen den Fluten. Damit gibt es die Macht ab, wo Steerpike sie sich zu nehmen beschließt, und deutet eine Wassertaufe gleichsam zur Seebestattung um. Dann wendet es sich von Barquentine und seiner Familie ab und den Versammelten der "forgotten people" (383), der Schnitzer, zu: Unter diesen regt sich Kedas Kind, das eine Amme auf den Armen trägt.⁶⁰ Titus reißt sich sein Halsband von Schneckenhäusern – Symbol des gormischen Autismus – ab und wirft es ebenfalls in den See. In diesem Moment reißt der Himmel auf, es bildet sich ein Regenbogen, und unter diesem Zeichen der Hoffnung und des Versprechens des Bundes vermischt sich Titus Schrei mit dem seiner Ziehschwester.

Die Verbindung von Stein und (Efeu)blatt ist nicht nur in dieser Szene ein wichtiges Leitmotiv des Buches. Schon während Titus' Taufe heißt es:

There was the history of man in his face. A fragment from the enormous rock of mankind. A leaf from the forest of man's passion and man's knowledge and man's pain. That was the ancientness of Titus. (88)

Beide Objekte fungieren auch weniger als Dichotomie von Leben und Tod, sondern vereinen sich zum Symbol des Lebens in Gormenghast: Leben, daß sich an den Steinen festkrallt, und ebenso abhängig wie parasitär ist, bis es selbst zu einem Teil des toten Mauerwerks wird. Titus selbst ist Stein und Efeu, denn er ist Gormenghast; die Ablehnung der Tradition kommt also einer Ablehnung seiner Identität gleich.

⁶⁰ Selbst diese Szene gelang der BBC noch zuzuspitzen: Steerpike drückt Titus Stein und Efeu in die Hände und triumphiert; Titus' Schrei koinzidiert mit Kedas Niederkunft.

IV.3 Gormenghast

written 1945-49, published 1950

IV.3.1 Titus' Kindheit

Peake soll Quentin Crisp gegenüber einmal geäußert haben, er plane, einen Roman zu schreiben, in dem der Held nach vielen tausend Seiten erst wenige Monate alt ist.⁶¹ Mit *Titus Groan* ist ihm das (beinahe) gelungen, und der zirkuläre Aufbau, der eine Zeitspanne von wenig mehr als einem Jahr umfaßt und in Rottcodd's statischen Hallen beginnt und endet, verstärkt den Eindruck eines Stillebens noch. Man hätte den Roman auch als Einzelstück stehen lassen können, doch erst der zweite Band, *Gormenghast*, führt unter Zuhilfenahme mehrerer Zeitsprünge und einer schnelleren Gangart Titus' Geschichte und vor allem die Zuspitzung des Konflikts zwischen ihm und Steerpike einem Höhepunkt entgegen. Am Ende dieses zweiten Bandes kommt die Welt von *Titus Groan* zum Erliegen; zwar dauert *Gormenghast* fort, ist jedoch ohne Graf, und die meisten der Personen, die den Leser über tausend Seiten begleitet haben, sind tot. Allein hieraus erklärt sich der "abgeschlossene" Charakter der ersten beiden Bände, die eine Einheit für sich bilden – selbst wenn man *Titus Alone* als wichtige und konsequente Fortsetzung, und nicht, wie Greenland kritisiert, als "minor appendage to the major work" ansehen möchte.⁶² Fast alle Adaptionen der Geschichte enden zu diesem Zeitpunkt.⁶³

Die Handlung folgt in der ersten Hälfte des Buchs vor allem Titus' Schulzeit; und wie immer, wenn Peake seinen Fokus auf etwas Neues legt, entsteht sofort ein überbordendes Universum von so gewaltigen Ausmaßen, daß man sich fragt, wie er es zuvor hat ignorieren können. Auf einmal gibt es eine Schule mit vollbesetztem Lehrkörper und Klassen auf Klassen von Schulkindern, und Batchelor fragt zurecht: "Who are those schoolboys? [...] Their existence implies a middle class which simply does not exist in Gormenghast Castle."⁶⁴ Nur gelegentliche Besuche Steerpikes und Barquentines und der slapstickhafte Subplot um

⁶¹ Quentin Crisp, "The Genius of Mervyn Peake", in Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, ix.

⁶² Greenland, Colin, "Beowulf to Kafka: Mervyn Peake's *Titus Alone*", in Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, 1142; cf. Joseph L. Sanders, "'The Passions in their Clay': Mervyn Peake's Titus Stories", in Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, 1099.

⁶³ Cf. IV.1.2. Die erwähnenswerte Ausnahme bildet eine achtstündige Fassung des australischen Rundfunks von 1983. Cf. Winnington, "Peake in Print", <http://www.peakestudies.com/contents.htm>

⁶⁴ Batchelor, *Mervyn Peake*, 101.

die Vermählung des neuen Direktors Bellgrove mit Irma Prunesquallor halten diese Welt mit der zusammen, die man bisher kennengelernt hat.

Der Schulkosmos spiegelt die Welt Gormenghasts im Kleinen. Die Klassensäle sind voller Staub, und die Lehrer schlafen, während ihre Schüler unglaubliche Fantasiewelten erstehen lassen. Peakes Anliegen, die Notwendigkeit von Leben und Veränderung gegen das Pharaonengrab einer erstarrten Welt zu stellen, kommt hier sehr deutlich in einer Episode zum Ausdruck, in der ein junger Häretiker im Kollegium einem neunmalklugen, vollständig vergeistigtem Philosophen die erfahrbare Realität des Körperlichen dadurch beweist, daß er seinen Bart in Brand steckt. Peake frohlockt mit dem jungen Mann und verspottet die Verleumdung des offensichtlich Authentischen. Der Alte überlebt zwar den Brand – nicht aber die Einsicht, widerlegt worden zu sein (456). Seine verbliebenen Jünger wenden sich von seiner toten Philosophie ab.

Der Lehrkörper sieht Veränderungen ebenso ungern wie der Adel. Traditionell wird der Älteste von ihnen zum Direktor gewählt, "*whatever his qualifications*" (488), und ebenso wie im restlichen Schloß hat diese Tradition eine impedierte Gesellschaft zur Folge, der Titus, seiner rebellischen Natur gemäß, bald zu entkommen sucht. Seine kindliche Motivation ist jedoch weder selbstlos noch reflektiert: Er will Freiheit nur für sich, nicht für die anderen, und hat gleichzeitig Probleme, die Privilegien, die seine soziale Stellung mit sich bringt, aufzugeben. Sein Sehnen nach Freiheit ist das trotzige Einfordern eines Knaben. Er will Rechte, aber keine Pflichten, "*the best of both worlds – the freedom of the lone individual, and the respect due to an Earl.*"⁶⁵ Gleichzeitig blitzt außerhalb des Schlosses immer wieder seine Ziehschwester durchs Bild: Kedas Tochter, die als wildes Mädchen fernab von Schnitzern und Schloß aufgewachsen ist.

Während seines ersten heimlichen Ausfluges in die freie Natur wünscht sich Titus, ohne Titel und Stammbaum zu sein:

[...] something of no interest to the veiled eye of the grown-up world [...], a creature that grew, as a redskin creeps: through childhood and youth, from one year to the next, as though from thicket to thicket, from ambush to ambush, peering from Youth's tree-top vantages. (474)

Um ihn ist "romance", "dangerous and arrogant" (474). "Like all romantics, Titus turns away from authority towards nature", kommentiert Batchelor.⁶⁶ Das Schloß bedenkt Titus mit einer stolzen Herausforderung:

⁶⁵ Laurence Bristow-Smith, "A Critical Conclusion: The End of *Titus Alone*", in Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, 1152.

⁶⁶ Batchelor, *Mervyn Peake*, 91.

He would not be their slave anymore! Who was he to be told to go to school: to attend this and to attend that? He was not only the 77th Earl of Gormenghast, he was Titus Groan in his own right. (475)

Der Efeu der Burgmauern scheint ihm "the long hair of some corpse"; "there was no vitality in these movements, no purpose." (476) Die Schönheit des Haselwaldes an den Hängen des Gormenberges aber nimmt ihn gefangen: "the landscape was alive – but so was Titus" (477). Winnington betont die Paradieshaftigkeit der Szene.⁶⁷ Schließlich schickt Titus sein Pferd davon und erkundet weiter den Wald, wobei er sich ein Spiel daraus macht, von einem sanften Moosbett zum nächsten zu springen, bis er in Bezirke des Waldes gelangt, die immer fantastischer und sakraler wirken –

[...] the forest floor like a sea of golden moss. From its heaving expanses, arose, as through the chimera of a daydream, a phantasmic gathering of ancient oaks. Like dappled gods they stood, each on his own preserve, the wide glades of moss flowing between them in swathes of gold and green and away into the clear, dwindling distances. (500)

– und seine Liebe zu dieser Umgebung erst in Haß, dann Furcht vor "some ambushed horror" umschlägt: "the [...] thrill was now the thrill of fear" (501). Im Augenblick äußerster Erregung, und inmitten eines seiner surrealistischen Sprünge – im Moment seiner größten Distanz also, räumlich wie im übertragenen Sinn, von Ego, Zivilisation und Wirklichkeit – erhascht er zum ersten Mal einen Blick des wilden Mädchens:

It floated through the golden air like a feather, the slender arms along the sides of the gracile body, the head [...] inclined a little as though on a pillow of air. Titus was by now convinced that he was asleep: that he was running through the deep of a dream: that his fear was nightmare: that what he had just seen was no more than an apparition, and that though it haunted him he knew the hopeless absurdity of following so fleeting a wisp of the night. (501)

Titus verläuft sich, und mit dem Verschwinden des Mädchens – das meist nur als "Thing", und gelegentlich auch als "elf" (453) oder "nymph" (1022) bezeichnet wird – verblaßt auch die träumerische Stimmung:

The emptiness seemed even more complete and terrible since that will-o'-the-wisp had floated across his path. [...] It was not only the uncanniness of such a phasma which haunted him now. It was his craving to see again that essence so far removed from what was Gormenghast. (502)

Tatsächlich verkörpert das Mädchen die schiere Andersartigkeit, welche sich, in Opposition zur steinernen, statischen Welt Gormenghasts als lebendige, wilde Naturkraft inkarniert. Ein nicht gebrauchter Kapitelname in Peakes Notizen lautet "The Earl and the Cockatrice", und dies ist auch "an essential theme of the book: the quest for something wonderful, magical,

⁶⁷ Winnington, *The Voice of the Heart*, 23.

outside himself";⁶⁸ während "the very lack of ghosts" (434) in den verlassenen Hallen des Schlosses den jungen Titus schreien wollen läßt.

Alternative names for the Thing, including 'Branch', and 'Leaf', appear in the manuscript, making it clear that she was considered a spirit of the forest, a natural force, a pure green creature who obeyed no normal rule of life.⁶⁹

Das wilde Mädchen ist eine Verkörperung der Wildnis, nicht deren Gebieterin. Dennoch trägt vor allem Titus' erste Begegnung mit ihr alle Merkmale einer ekstatischen Panserfahrung, die seine (bisher rein sozial konstituierte) Wirklichkeit zerschlägt:

He had seen something [...] which had no respect for the ancient lords of Gormenghast, for ritual among the footworn flagstones: for the sacredness of the immemorial House. Something that would no more think of bowing to the seventy-seventh Earl than would a bird, or the branch of a tree. [...] He was frightened. He was excited. His teeth chattered. The glimpse of a world, of an unformulated world, where human life could be lived by other rules than those of Gormenghast, had shaken him. (503)

Hungrig und erschöpft wird er von Flay aufgelesen. Der alte Diener hat sich mittlerweile perfekt an das Eremitenleben im Wald angepaßt, "almost happy in his extreme solitude",⁷⁰ dennoch hält er wenig von Titus' Begeisterung für die Wildnis und jene andere Präsenz, die sich in den Wäldern herumtreibt. "You must not fail the Stones" (510), trichtert er seinem Schützling nach wie vor ein.

Nach seiner Rückkehr wird Titus als Strafe für seinen Ungehorsam in einen Karzer gesperrt. Fuchsia entbrennt in schwesterlicher Liebe zu ihm, als sie in ihm nun den Rebell entdeckt, dessen Kameradschaft sie immer ersehnt hat; Bellgrove und Prunesquallor gewinnen seine Sympathie, als sie ihm beim Murmelspiel Gesellschaft leisten. Steerpike aber tut sich als ausführendes Organ Barquentines und damit Agent der strafenden Instanz hervor.

Der ehemalige Küchenjunge hat sich mittlerweile in Diensten Barquentines unentbehrlich gemacht, dessen zeternde, ungezieferbefallene Präsenz er stoisch erduldet, um seinem Ziel näherzukommen.⁷¹ Die Zwillingsschwestern, die er unter dem Vorwand einer Seuche in einem abgelegenen Teil des Schlosses unter Verschuß hält, sucht er nur noch sporadisch auf, um ihnen Nahrung zu bringen, und auch diese Besuche stellt er nach einem erstaunlich gewitzten Mordanschlag der beiden ein. Sympathisierte man in *Titus Groan* noch

⁶⁸ Cf. Batchelor, *Mervyn Peake*, 95.

⁶⁹ Cf. Batchelor, *Mervyn Peake*, 91. Als wichtigen Einfluß auf die Figur des wilden Mädchen nennt Batchelor an dieser Stelle auch die Figur der Rima in W.H. Hudsons *Green Mansions*. Außerdem sollen "Branch" und "Leaf" auch als Namen für Peakes Tochter Clare im Gespräch gewesen sein; cf. *ibid.*, 94.

⁷⁰ Winnington, *The Voice of the heart*, 47.

⁷¹ Faßte man ihre Namen als *telling names* auf, ließe sich sagen, er hat das Steuer der *barquentine* übernommen.

mit seiner Schläue und seinem Freiheitsstreben, machen ihn seine Kälte und sein Sadismus mittlerweile nicht nur zum Feind des Adels, sondern auch zum Gegenspieler der Figuren, die sich nunmehr als Hauptpersonen und Sympathieträger etabliert haben: Titus, Fuchsia, sowie Prunesquallor und Flay (die zunehmend als Elternersatz für die Kinder fungieren⁷²) tun sich zusammen, um dem Wirken des bösen Geistes in Gormenghast Einhalt zu gebieten.

Mehr aus einer Laune heraus vergiftet Steerpike Nannie Slagg mit einer Droge aus Prunesquallors Vorrat. Noch am Grab der alten Kinderfrau startet er sein neues Unterfangen: die Verführung Fuchsias. Gleichzeitig wird er übermütig. Als ihm der Geduldsfaden mit Barquentine reißt und er sich in der Lage wähnt, dessen Rolle auszufüllen, gelingt es ihm nur unter größten Schwierigkeiten, den alten Krüppel zu beseitigen. Lichterloh brennend, stürzen beide in den Burggraben, wo Steerpike den Meister des Rituals ertränkt. Mit Müh und Not schafft er es, sich abermals als Retter in der Not zu präsentieren (und abermals fiel ein Meister des Rituals den Flammen zum Opfer); durch das Feuer gleichsam entstellt, nimmt er Barquentines Platz ein.

Titus, der einen geheimen Tunnel vom Schloß in die Wälder entdeckt hat, bringt Fuchsia mit Flay zusammen.⁷³ So groß die Freude über das Wiedersehen ist, so entsetzt ist Flay, als er von Steerpikes jüngstem Aufstieg erfährt. Steerpike könne nicht Meister des Rituals werden, nicht die "Symbole zum Leben erwecken", so Flay – weil er keine Liebe für Gormenghast empfindet (629). Titus erwidert, er wünsche, es gäbe keinen Meister des Rituals. Seine Fehde mit Steerpike ist eine persönliche – auch geprägt von Eifersucht, denn die neue Art, wie Fuchsia von ihm redet, ist ihm nicht entgangen. Gleichzeitig weilen seine Gedanken unablässig bei dem wilden Mädchen, eine Grille, für die Fuchsia ebenso wenig Verständnis aufbringen kann. Um einem harten Winter zu entgehen, benutzt Flay den geheimen Gang, um Quartier in den verlassenen Bezirken des Schlosses zu beziehen – in einem Labyrinth, dem selbst er nicht gewachsen ist, und in dem er (unwissentlich) das letzte Todeswimmern der verhungerten Zwillinge in ihrem Verlies vernimmt (638).

Draußen aber, in den Wäldern, "in the green hush of noon" (618), geht weiterhin der Geist des Gormenwaldes um; "eyes [...] as clear and green as sea stones and [...] set in a face that was coloured and freckled like a robin's egg" (539). Die letzte Simile ist geschickt gewählt: Einerseits unterstreicht sie die Fremdartigkeit und die Ausdruckslosigkeit des

⁷² Cf. Winnington, *The Voice of the Heart*, 114 und 208.

⁷³ Dieser Tunnel hat in der BBC-Fassung die symbolträchtige Form einer Vulva.

Gesichts.⁷⁴ Gleichzeitig hält sie das Bild des Mädchens als Vogel mit seiner Konnotation von Freiheit und Leichtigkeit aufrecht; daß es ausgerechnet ein *robin's egg* ist, ruft zudem eine Assoziation zu Robin Goodfellow beziehungsweise Puck hervor.

Auch die edlen Schnitzer sucht das Mädchen heim, und stiehlt bei seinen Beutezügen deren Kunst, Artefakte ihrer sinnlosen Existenz. Die Schnitzer sind auf ihre Art ebenso verstockt wie der Adel: ein Kind der Liebe halten sie für böse (620), und die Ehrfurcht davor, daß es sich bei dem Gespenst um die Ziehschwester des jungen Grafen handelt, lähmt sie (621). Batchelor glaubt, daß Peake in diesen Passagen, die die Doppelbelegung des "Thing" als übernatürliche Präsenz und Bastardkind festigen, sein Ziel aus den Augen verlor oder seine Figurenkonzeption radikal ändern mußte, bis er sich dann gezwungen sah, das Mädchen als "false goddess who deserves death by thunderbolt" aus der Handlung zu schleudern.⁷⁵ Mit Blick auf eine Szene, in der sie einen Mistelzweig rupft, fragt Batchelor, weshalb ein Naturgeist so etwas tun solle und findet, sie begänne, sich wie ein Psychopath zu verhalten.⁷⁶ Sanders gibt die Antwort hierauf: "the answer must be that 'the spirit of nature' can do *anything*" – unser Glaube, auch der Gegenentwurf zur geordneten Welt des Schlosses müsse einer Art inneren Harmonie folgen, ist selbst ein Produkt dieser geordneten Welt.⁷⁷ Es besteht keine Veranlassung, den (vergleichsweise schuldlosen) Handlungen des wilden Mädchens in seiner "fanatical independence" (731) eine sinnbehaftetere oder ethisch elaboriertere Qualität abzuverlangen als Pans sexuell motivierter Ermordung von Syrx oder Echo.

Während eines Spazierganges, auf dem Lady Gertrude versucht, Titus ihre Welt näherzubringen, verspottet das Mädchen sie aus dem Schutz des Dickichts und entzieht Titus so dem Einfluß seiner Mutter, indem sie genau deren Fantasiewelt tierischer Gefährten karikiert: "Beware!" ruft Gertrude verärgert aus, und "Beware!" hallt es schelmisch aus den Wäldern zurück – die einzig menschliche Lautäußerung des Mädchens, doch nicht mehr als die Imitatio eines Vogels (651).

Nach einer Zeremonie zu seinem zehnten Geburtstag ergreift Titus beinahe die Flucht, um ein Leben wie das Mädchen zu führen. Doch sein Verlangen ist nach wie vor ein kindliches, seine Ausbruchversuche "egotistical romantic flights in search of the Thing."⁷⁸ Er

⁷⁴ Cf. Winington, *The Voice of the Heart*, 139. Sowohl Vögel als auch das Meer, die sich hier beide in der Beschreibung des Mädchens treffen, sind prominente Liebessymbole in Peakes Werk; cf. *ibid.*, 77 und 131f.

⁷⁵ Batchelor, *Mervyn Peake*, 99.

⁷⁶ *Ibid.*, 98. Die an gleicher Stelle getätigte Aussage, sie stehle *zwei* Kunstwerke am Tag der edlen Schnitzer, ist überdies falsch.

⁷⁷ Sanders, "The Passions in their Clay", 1100.

⁷⁸ Batchelor, *Mervyn Peake*, 103.

ist stolz darauf, ein Graf zu sein; gleichzeitig empfindet er Haß – nicht direkt auf Gormenghast, sondern darauf, keine Wahl zu haben (670).

Fuchsia aber ist glücklich, von Steerpike geliebt zu werden.

IV.3.2 Ein Höhepunkt, der keiner ist

Sieben weitere Jahre sind vergangen, in denen Flay Wache hält, Fuchsia den Avancen ihres "deformed prince" (1065) erliegt und Titus seine Träume in Gestalt hölzerner Boote den Burggraben hinabschwimmen läßt (671). Wieder ist es Steerpike, der den Gang der Ereignisse initiiert; doch kurz vor seinem Triumph – sein Lager mit Fuchsia zu teilen und sie somit in der Hand zu haben – entwischt ihm angesichts einer von ihr vorschnell entzündeten Kerze ein folgenschweres "Fool" (678): weil er, wie er ihr glaubhaft machen will, um Enttarnung ihres nächtlichen Stelldicheins fürchtet. In Wahrheit sind seine Nerven zu gespannt nach Jahren sorgfältiger Planung, und es scheint immer im Angesicht des Feuers zu sein, daß er versagt. Für die getäuschte Fuchsia freilich, die sich bisher nicht einmal von seinem entstellten Gesicht hat verschrecken lassen – tatsächlich schien sie lange dieser besonderen Märchenromantik ihrer Liebe zum "beast of Gormenghast" (722) erlegen – bricht eine ganze Welt zusammen, als er zum ersten Mal seine Maske fallen läßt und ihr seine wahre (gleichfalls entstellte) Natur enthüllt. Nun steht alles auf der Kippe.

Wie um sich seine Überlegenheit zu beweisen, oder um herauszufinden, ob die Macht über Leben und Tod ihn glücklicher machen kann als sein Spiel mit Fuchsia, beschließt Steerpike, den lange vergessenen Zwillingen einen Besuch abzustatten. Er weiß natürlich, daß sie tot sind – aber das Wissen genügt nicht; er muß sie sehen. Gewappnet mit einer Flöte, auf der er unheimliche Weisen spielt, gleicht der "gescheckte Mann" ("the skewbald man", 715) mehr und mehr einem dämonischen *pied piper*. Yeoman nennt ihn die Schlange im Garten, und häufig wird er durch seinen eigenen Schatten dargestellt.⁷⁹ Er verabscheut die Liebe (677)

⁷⁹ Yeoman führt Seite 406 als Beispiel an, "it was more like the shadow of a young man" ("The Cry of a Fighting Cock: Notes on Steerpike and Ritual in *Gormenghast*", in Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, 1133). Noch prägnanter ist die lange Passage auf Seite 605, als Steerpike sich aufmacht, Barquentine zu ermorden: "His shadow when it reappeared reaffirmed its self-sufficiency and richness as a scabbard for malignity. Why should this be – why with certain slender proportions and certain tricks of movement should a sense of darkness be evoked? Shadows more terrible and grotesque than Steerpike's gave no such feeling." Winnington vergleicht die sich ausbreitende Dunkelheit in diesem Kapitel mit der über Golgatha, was Barquentine sicher zuviel Ehre macht, aber Steerpikes dämonische Natur unterstreicht; cf. *The Voice of the Heart*, 181.

und verflucht die Sonne (692). Auf der Schulter trägt er ein Äffchen, das er "Satan" getauft hat (und das für Fuchsia bestimmt war, 681).

Zwar sieht Doktor Prunesquallor Steerpikes bereits sieben Jahre zuvor in einem Alptraum von einer schattenhaften Rattenschar begleitet – er sieht sogar Fuchsias Ende im Burggraben voraus und wird auf die Ermordung Nannie Slaggs gestoßen (553f) – doch seine und anderer Unfähigkeit, die richtigen Schlüsse zu ziehen, bevor es zu spät ist, ist stets "their outstanding fault".⁸⁰

Doch nicht dieses Mal. Einer Eingebung folgend, heften sich Flay, der Doktor und Titus an Steerpikes Fersen und werden Zeuge, wie er das Verlies der Zwillinge betritt (sein Äffchen, "as a literal stand-in", tappt dabei in deren letzte Falle⁸¹) und um die verrotteten Leiber tanzt, Xylophon auf ihren Rippen spielt, und gleichsam seinen eigenen Wahnsinn auf die Probe stellt (und nicht gerade deutlich gewinnt). In einem sehr viel schnelleren Kampf als dem ungleich angemessenerem Duell mit Swelter wird Flay von Steerpikes erdolcht – ein Beschützer Titus' bis zuletzt.⁸²

In dieser Szene trifft Steerpikes seine letzte Entscheidung: Statt die Eisenkrone der Groans zu tragen, wird er über die Unterwelt herrschen, "the dark and terrible domain – the subterranean labyrinth – the lairs and warrens where, monarch of darkness like Satan himself, he could wear undisputed a crown no less imperial." Die Analogie dieser Entscheidung zu der von Miltons Luzifer wurde oft kommentiert.⁸³ Wie Luzifer ist Steerpikes nicht willens oder fähig, seinen Kampf um Herrschaft aufzugeben – während Titus darum kämpft, *nicht* herrschen zu müssen. Auch er hat nun seine eigene Welt gefunden, und entkommt ins Labyrinth der vergessenen Gänge.

Das Schloß wird endlich aus seinem Schlaf gerissen; selbst Gertrude wird aktiv und koordiniert die Suche nach dem Flüchtigen. Dennoch darf das Tagesgeschäft darüber nicht vergessen werden: Der Tag der edlen Schnitzwerke naht, und sie hat nicht vor, das Ritual (das nun vom Dichter überwacht werden muß) zu vernachlässigen. Ironischerweise ist es das wilde Mädchen, das dem Tag in Erwartung hübschen "Spielzeugs" am meisten entgegenfiebert: Ein hölzerner Rabe hat es ihr angetan (713) – eine treffende Wahl, denn dieses Tier wird

⁸⁰ Batchelor, *Mervyn Peake*, 84.

⁸¹ Winnington, *The Voice of the Heart*, 183.

⁸² Cf. Winnington, *The Voice of the Heart*, 115.

⁸³ Cf. Winnington, *The Voice of the Heart*, 180 und 184; Yeoman, "The Cry of a Fighting Cock", 1133. Die Passage bei Milton ist *Paradise Lost*, I 249-63: "Farewell happy fields / Where joy for ever dwells: Hail, horrors, hail / Infernal world, and thou profoundest Hell / Receive thy new possessor [...] Here we may reign secure, and in my choice / To reign is worth ambition though in Hell: / Better to reign in Hell, then serve in Heav'n."

mehrmals mit ihr assoziiert.⁸⁴ Titus dagegen schlägt Fuchsia vor, mit ihm zu Flays Höhle zu fliehen; als sie ablehnt, verliert er die Beherrschung, und entgegnet wütend:

Why can't they burn the whole place down, and him [Steerpike] with it, and us with it, and the world with it, and finish the whole dirty business, and the rotten ritual and everything and give the green grass a chance? (714)

Die Schnitzer strömen in den Schloßhof, ihrem großen Moment entgegen: "they turned to tradition as a child turns to its mother" (715). So zerlumpt und voll menschlicher Schwächen sind sie, daß sie fast ein Störfaktor inmitten ihrer eigenen Kunst zu sein scheinen. Ein Gewitter kündigt sich an.

Daß Rottcodd der einzige ist, der jemals wieder mit den Schnitzwerken zu tun haben wird, nimmt sich schon pervers aus in dem folgenden Schauspiel; dabei kann man den Schloßbewohnern nicht einmal Böswilligkeit unterstellen, denn sie glauben ja selbst an die Wichtigkeit dieses barbarischen Potlatschs, dieser rituellen Zerstörung von Reichtum. Der Tradition gemäß, sitzt Titus dem Ikonoklasmus vor, denkt dabei jedoch an nichts anderes als Flucht; all sein Besitz erscheint ihm bedeutungslos, wo er gerade soviel Schönheit im Feuer vergehen sieht. Da schwingt sich das wilde Mädchen über die Schloßmauer und greift sich den Raben – nicht eines der erwählten, sondern der zu verbrennenden Schnitzwerke, wohlgemerkt, was nichtsdestoweniger einen ungeheuren Frevel darstellt:

What was the death of a few hierophants at Steerpike's hand compared with the stabbing of the castle's very heart? The heart of Gormenghast was not [...] its transient denizens, but that invisible thing that had been wounded in their sight. (720)

Während Rufe nach Steinigung (!) des wilden Geists ertönen (721), fühlt sich der siebzehnjährige Titus endlich wieder in der Erinnerung seiner Kindheitserlebnisse mit dem Mädchen bestätigt – "a fantasy of dreaming trees and moss, of golden acorns and a sprig in flight" (722) – und rennt ihr ohne zu Zögern nach – "his every step a crime [...], ran [...] as a migratory bird flies blindly through the darkness to the country that it needs" (721).

Abermals ist er von ihrer schieren Leichtigkeit und Freiheit fasziniert. Doch es ist nicht nur die Liebe zu diesen vogelhaften Attributen, wie er sie von seiner Mutter übernommen haben mag: Das "Ding" ist trotz seiner vermeintlichen Asexualität immer noch

⁸⁴ Ein Rabe führte Titus bereits durch den Tunnel in die freie Natur (541), und die edlen Schnitzer beschimpfen das Mädchen gleichfalls als Raben (620). In beiden Szenen scheint sich der Rabe mit der diebischen Elster zu vermischen (der Rabe im Tunnel trägt einen Silberreif im Schnabel). Winnington verweist außerdem auf *Titus Andronicus*, in dem es heißt, "Some say that ravens foster forlorn children / The whilst their own birds famish in their nests" (gemeint sind Vogelkinder). Cf. William Shakespeare, *Titus Andronicus*, II.iii.153; *The Riverside Shakespeare*, G. Blakemore Evans ed., New York: Houghton Mifflin, 1997, 1078; Winnington, *The Voice of the Heart*, 143.

ein Mädchen, und dem jugendlichen Titus beginnt zu schwanen, daß dieser Umstand einen kritischen Unterschied machen könnte. So ist er sich beispielsweise bewußt, daß selbst "the remotest association" mit ihr einer "defilement of the blood line" gleichkäme (723).

Titus steuert damit auf einen unauflösbaren Konflikt zu. Das Bild, daß er seit seiner Kindheit von dem Mädchen hat, entspringt der keuschen Pastorale eines Marvell, der Verklärung einer einsamen Naturerfahrung:

*Meanwhile the mind, from pleasure less,
Withdraws into its happiness:
The mind, that ocean where each kind
Does straight its own resemblance find;
Yet it creates, transcending these,
Far other worlds, and other seas;
Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade.⁸⁵*

Titus' Liebe gehört einer abstrakten Idee – "a rebel like a lyric in green flight (724)" – doch es stiehlt sich nach und nach ein sexueller Subtext in diesen unbefleckten Garten ein.

Titus rastet, schläft, erwacht, läuft weiter. Er verläuft sich im Dauerregen. Die Pforten der Welt stehen offen: Wolken gähnen, "mouthlike" (724), gleichsam auch der Tunnel zum Schloß (725) und Flays Höhle, "mouth" und "centre" (727), überwuchert von üppigen Pflanzen. Zu diesem Zeitpunkt haben Titus' Gefühle eine deutliche Wendung genommen; er sehnt sich nach der Erfahrung des "terror of what he already thought of as love" (726). Seine Gefühle verwirren ihn:

It was not the beauty. It was the sin against the world of his fathers. It was the arrogance! [...] It was the effrontery!

But it was not only that she was so much the outward expression of all he meant by the word "Freedom", or that the physical *she* and what she symbolized had become fused into one thing [...]. It was more than an abstract excitement that set his limbs trembling when he thought of her. He lusted to touch those floating limbs. She was romance to him. She was freedom. But she was more than these. She was a thing that breathed the same air and trod the same ground, though she might have been a faun or a tigress or a moth or a fish or a hawk or a martin. Had she been any of these she would have been no more dissimilar from him than she was now. He trembled at the thought of this disparity. [...] It was the difference, the *difference* that mattered; the *difference* that cried aloud. (726)

Im Inneren der Höhle reißt er sich die Kleider vom Leib – "clinging to his body like seaweed" (727) – und legt sich unter einem großen Farn nieder, "in his new-found lightness of body" (729). Er fällt in Schlaf wie unter einem Feenbann.⁸⁶ Draußen toben die Elemente, dennoch

⁸⁵ Marvell, "The Garden", in *The Norton Anthology of English Literature*, I 1699.

⁸⁶ Tatsächlich "fängt" das Mädchen Titus bereits auf Seite 453 mit einer "Schlinge aus Luft". Die Girlande aus Keats' "La Belle Dame Sans Merci", mit der Winnington diese Schlinge vergleicht, wird allerdings dem Mädchen vom Ritter geschenkt, nicht umgekehrt; cf. *The Norton Anthology of English Literature*, II 846; Winnington, *The Voice of the Heart*, 150.

herrscht drinnen eine "silence *within* the noise" (729). Tiere haben sich in die Höhle geflüchtet, ein Fuchs und ein Hase schauen sich an. Die zuckenden Blitze vor dem Höhleneingang verwandeln sie gleichsam in Schnitzwerke. Die Szene ist ein Zyklonenauge, ein Zustand primordialen Chaos, von Schöpfung; ein Leib, in dem Titus seine Initiation durchlaufen soll. Die Natur bietet eine erwartungsvollere Bühne, als sie die leeren Zeremonien des Schlosses je kannten.

Als Titus abermals zu sich kommt, ist das Mädchen in der Höhle. Titus beobachtet, wie sie (ausgerechnet) eine Elster ißt, und das Ideal seiner Erinnerung verblaßt vor ihrer Wirklichkeit; was er hier sieht, scheint ihm "earthy" und "trite" (731). Sie durchläuft weitere Wandlungen: Als nächstes spielt sie mit dem hölzernen Raben, den sie gestohlen hat, wirft ihn jedoch enttäuscht von sich, als lege sie einen Teil ihrer selbst ab. Sie erhebt sich – Titus denkt von ihr nun als "sapling" (732) – doch als sie sich niederläßt, ist sie "almost repellent" (732). In einem geisterhaften Vorgriff zeichnet sich ihre Silhouette vor dem Höhleneingang ab, als ein weiterer Blitz herabfährt und sie den Kopf zurückwirft, "mouth wide open as though to drink the sky" (732).

Sie entdeckt Titus' Kleider und streift sein Hemd über. Titus erhebt sich. Natürlich versucht das Mädchen zu fliehen; in die Enge getrieben, wirft sie einen Stein. Titus blutet, und seine Gefühle sprechen nun eine wenig romantische Sprache:

Even as he stared up at her with angry amazement, he felt an irrational longing for her, for what was she doing but defying, through him, the very core of Gormenghast? [...] And while the stinging of his cheek-bone angered him so that he wished to shake her, strike her and subdue her, at the same time the ease with which she had flitted from ledge to perilous ledge, the long wet garment slapping on the rocks as she sped, had made him lust for her small breasts and her slender limbs. He yearned to crush and master them.⁸⁷ And yet he was angry. (734)

Er versucht, sie anzusprechen, doch sie ist keiner Sprache fähig – mit dem einen Wesen, daß seine Welt seit seiner Kindheit beherrscht, ist Verständigung noch unmöglicher als mit allen Schloßbewohnern. Titus mag sie auf eine animalische Weise begehren – seine zivilisatorische Seite aber, der junge Graf, der nach einer Gleichgesinnten sucht, wird von ihr nicht befriedigt werden können.

Das Mädchen verfängt sich beim Versuch zu fliehen in Titus' Hemd und stürzt. Titus fängt sie auf, abermals erstaunt über ihre Leichtigkeit, und fällt über sie. Sein nasses Hemd bedeckt ihr Augen und Mund, und Titus – "his body and his imagination fused in a throbbing lust" – reißt es weg und blickt ihr ins Gesicht:

⁸⁷ Dieser Satz fehlt in der deutschen Übersetzung.

It was so small that he began to cry. It was a robin's egg, and his whole body weakened as the first wild virgin kiss that trembled on his lips for release died out. He laid his cheek along hers. She had ceased to move. His tears ran. He could feel her cheek grow wet with them. He raised his head. He had become far away and he knew there would be no climax. (736)

Titus kann das *robin's egg* nicht und in keinem Sinne besitzen, weil dies dem Kern seiner Vorstellung von ihr – dem "Ding" – zuwiderliefe. Obgleich ebenso alt wie er selbst, ist sie doch noch ein Kind, und verkörpert für ihn, der sie lange Jahre vergessen hatte, auch seine eigene Kindheit, und damit eben jene asexuelle, narzißtische Form pastoraler Unschuld, die sich von Marvell bis Barrie findet, und die Titus – anders als durch seine Tränen – nicht beflecken kann, ohne sich selbst noch weiter zu korrumpieren.

The pastoral psyche reflects its shadow in nature's mirror, fondly and blissfully losing its being within the image of itself. [...] The individual seems to achieve perfection through the sense of a happiness untouched by doubt, of an innocence unblemished by sin.⁸⁸

Nicht einmal mit menschlichen Attributen behaftet, ist das Mädchen ein Elementargeist, eine Dryade, ein sprachloses Wolfskind. Titus' Wunsch, sie zu besitzen, ist ebenso absurd, als habe er eine Fee oder einen Engel gefangen: Genauso hätte sich Wendy auf Peter Pan stürzen können. Titus hätte sie nie auch nur berühren dürfen. "Sick with a kind of glory" läßt er von seiner Ziehschwester ab (736).⁸⁹

In diesem Moment betritt Fuchsia die Höhle. Das wilde Mädchen flieht durch den Regen und Titus blickt ihr nach:

As he stared a kind of ecstasy filled him. He had no sense of losing her – but only the blind and vaunting pride that he had held her in his arms; that naked creature that was now crying again, derisively in a language of her own.

It was finality. Titus knew in his bones that he could expect no more than this. His teeth had met in the dark core of life. He watched her almost with indifference – for it was all in the past – and even the present was nothing to the pride of his memory. (737)

Titus muß den physischen Akt in einen symbolischen transformieren. In diesem Moment fährt ein Blitz herab und verzehrt das Mädchen; macht sie gleichsam zu einem Kunstwerk wie den Raben, der an ihrer Statt hätte verbrannt werden sollen.⁹⁰ Titus fühlt seine Jugend von sich fallen: "At seventeen he stepped into another country. He had become a man" (737). Der junge Graf fühlt sich frei und glücklich. (Die Ironie dieser Szene wird in IV.3.4 noch ausführlich besprochen.)

⁸⁸ Poggioli, *The Oaten Flute*, 22.

⁸⁹ Winington, der sie vor allem als Variante des Tierbegleitermotivs sieht (cf. IV.2.1), legt nahe, daß ihre Erotisierung die Figur gefährlich in die Nähe einer "male sex fantasy" rückt, und auch Peake dies erkannte und schon deshalb in Folge von solchen Figuren Abstand nahm; cf. *The Voice of the Heart*, 95.

⁹⁰ Cf. Winington, *The Voice of the Heart*, 144.

Nach einer kurzen Rast, und nachdem Fuchsia – "how pitifully human she was" (737) – sich in einer Wiederholung der vorherigen Ereignisse ihres roten Kleides entledigt und es getrocknet hat (ungeklärt bleibt, wie erst das wilde Mädchen und nun Titus ein Feuer hatten entfachen können), brechen sie auf, um durch den Tunnel ins Schloß zurückzukehren. Fuchsia ist eifersüchtig und möchte keine Details über das Zusammentreffen ihres Bruders und des "Dings" erfahren, als sie mit ansieht, wie er das "fateful shirt" in seine Hose stopft (so als sei er selbst zu einer Art Nessus geworden). Noch immer fällt Regen; in Peakes Vorstellung trauert die ganze Welt um das Mädchen.⁹¹

IV.3.3 Gefangen zwischen Efeu und Stein

Gormenghast liegt unter Wasser. Die große, surreale Sintflut des Finales ertränkt Stockwerk um Stockwerk. Nur die höchsten Dächer und der Gormenberg ragen wie Inseln daraus hervor; Tiere suchen auf den beiden Gegenpolen Zuflucht wie auf dem Ararat. Die Schloßbewohner schleppen ihre Habseligkeiten höher und höher, und oftmals nicht schnell genug; die Wassermassen steigen erbarmungslos. Auch die edlen Schnitzer müssen ihren Stolz überwinden, geben ihre Siedlung und die Illusion ihrer Unabhängigkeit auf und finden Zuflucht im Schloß, wo sie sich bald als fantasievolle Bootsbauer erweisen. Als das Wasser nach zwei Wochen Dauerregen im siebten Stock steht, spielt sich das gesamte Schloßleben in Booten ab, und Gormenghast wird zu einem Venedig überfluteter Ballsäle und Kammern. Allein Gertrude, die zur Höchstform aufläuft, kommt das Unglück gerade recht; denn je weniger Lebensraum den Bewohnern verbleibt, desto einfacher wird es, den Verräter Steerpik in der Unermeßlichkeit des Schlosses zu fassen: "sein methodischer, verborgener Drang nach oben wird in einer letzten ironischen Aufwärtsbewegung ins Sichtbare gehoben."⁹² Steerpik wird immer tierischer auf seiner Flucht; er empfindet nun Lust am Töten, lauert seinen Verfolgern auf und erschießt sie mit Steinen aus seiner Schleuder – instrumentalisiert also als Tötungswerkzeug, was den Groans heilig ist.⁹³

Fuchsias Ende gerät fast zur Enttäuschung. Ihren Lebenswillen gebrochen, ihre "neurotic need to be loved"⁹⁴ enttäuscht, vegetiert sie in ihrem Zimmer:

⁹¹ Cf. Batchelor, *Mervyn Peake*, 96.

⁹² Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 162. Winnington spricht von der "spatialization of power", die Peake betreibt; cf. *The Voice of the Heart*, 176.

⁹³ Cf. Winnington, *The Voice of the Heart*, 155.

⁹⁴ Batchelor, *Mervyn Peake*, 68.

Rich as a dusky orchard, she had never been discovered. Her green boughs had been spread, but no travellers came and rested in their shade nor tasted the sweet fruit. (760)⁹⁵

Der Gedanke an Selbstmord befällt sie, und in einem Spiel des so-tun-als-ob findet sie sich auf ihrer Fensterbank wieder – als ein plötzliches Klopfen an der Tür sie aufschreckt, und sie den Halt verliert. Sie stürzt von den Klippen ihrer Insel und ertrinkt.⁹⁶

Selbst am Totenbett ihrer Tochter ist Gertrude unfähig, ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen; daß sich tief in ihrer schweren Brust etwas regt, ist jedoch offensichtlich (768). Für Titus ist Fuchsias Tod der letzte Ansporn, den er braucht; das und die Tatsache, daß Steerpike ihn überlisten und das schlanke Kanu stehlen konnte, das ihm in einer Welt, in der er schon alles andere verlor, zu einem Symbol kindlichen Glücks wurde – wodurch Steerpike sich zum Mörder seiner Kindheit wandelt, und damit auch des wilden Mädchens, und so zum Saboteur seiner Mannwerdung und Spötter seines Ehrgefühls wird.⁹⁷ Titus' Impotenz zeigt sich denn auch in folgender Passage, die sich gerade dadurch, daß sie eine symbolische Lesart laut abstreitet, verdächtig macht:

Deep in the chaos of his heart and his imagination – at the core of his dreamworld it was so – the Canoe had become [...] the very centre of Gormenghast forest, the Thing herself.

But more than this. For another reason also. A reason of no symbolism: no darkened origin: a reason clear-cut and real as the dagger in his belt.

He saw in the canoe, now lost to the murderer, the perfect vehicle for sudden and silent attack – in other words for the avenging of his sister. He had lost his *weapon*. (772)

Nicht ohne eine weitere trotzige Unterstreichung seiner persönlichen Motive erklärt er Gertrude in einem eleganten Chiasmus:

He stole my boat! He hurt Fuchsia. He killed Flay. He frightened me. I do not care if it was rebellion against the Stones [...]. What do I care for the symbolism of it all? What do I care if the castle's heart is sound or not? I don't want to be sound anyway! [...] I want to live! [...] I want to be myself, a person, a real live person and not a symbol any more. That is my reason! He must be caught and slain. He killed Flay. He hurt my sister. He stole my boat. Isn't that enough? To hell with Gormenghast. (765f)

So zieht er los, "a traitor if they liked, but a man who had torn away the brambles from his clothes, the ivy from his limbs, the bindweed from his brain" (772), und beginnt als Anführer der Jagd Gefallen an seiner Autorität zu finden – "the heady wine of autocracy tasted sweet upon his tongue" (774) – obgleich ihn immer noch die Bilder zweier toten Mädchen – seiner

⁹⁵ Die einzige ihrer "Früchte", die je gekostet wurde, so man so will, war eine Birne, die Steerpike einst von ihrem Dachboden stahl (116).

⁹⁶ Wie Winnington betont, ein oft gestorbener Tod in den Romanen; cf. *The Voice of the Heart*, 58.

⁹⁷ Es sei hier an die Boote erinnert, die der junge Titus auf Seite 671 schnitzte. Winnington setzt die Bewegung des Kanus mit der des Mädchens gleich: "the canoe *flies* just as the Thing *floats*"; cf. *The Voice of the Heart*, 139.

Schwestern – heimsuchen (779, 787f). Seine Freiheit scheint er nur noch im Tod Steerpikes sehen zu können – "the symbol of all things tyrannical – Steerpike the cold and cerebral beast" (789).

Tatsächlich haben Steerpikes machtpolitische Ambitionen lange einen Punkt erreicht, der die Neubewertung der Zustände im Schloß erfordert, welches bei aller Restriktion eines bisher nicht kannte – einen Herrscher: "Gormenghast hat [...] – trotz der feudalen Stratifizierung seiner Gesellschaft – keine wirklichen Machthaber; sein eigentlicher Aktant ist ein Abstraktum, das sich verschiedener ausführender Organe bedient."⁹⁸ Somit wäre "die eigentliche Subversion [...] die scheinbare Fortsetzung der Tradition, in Wahrheit jedoch ihre Unterordnung unter die Willkür eines Einzelnen."⁹⁹ Auch Batchelor, obgleich er Sourdust als "high priest and uncrowned dictator" ausmacht, vertritt im wesentlichen diese Ansicht:

The stability of Gormenghast, repressive and obsolescent though it may seem, is better than Steerpike's wanton destructiveness [...]. Steerpike seeks not to overthrow the system, but to destroy its leaders and control it in their place. He is [...] a natural Fascist.¹⁰⁰

"Peake", erklärt Schöneich, "läßt keinen Zweifel daran, daß das mechanisch-erschöpfte Ritual Gormenghasts dem Terrorregime eines Steerpike vorzuziehen ist."¹⁰¹ In Folge unterstreicht er das Maß an Kontrolle, daß Steerpike ausübt. Seine Rolle als Beobachter durchs Schlüsselloch wurde schon erwähnt; während des "dunklen Frühstücks" lauscht er in einer Hängematte unter dem Tisch (306); die Krönung seiner Spionagefantasien aber ist eine komplizierte Apparatur von Spiegeln, mit deren Hilfe er die Schloßbewohner ausspäht (406).¹⁰² Schon seine "unbegrenzte Adaptionfähigkeit" macht ihn zum Anathema freier Persönlichkeit.¹⁰³ "Titus lives for himself. Steerpike lives against others" resümiert Sanders (1086).¹⁰⁴ Seine Nähe zum Faschismus scheint also nicht zu weit hergeholt.¹⁰⁵

Schließlich ist Steerpike aber in einem engen, überfluteten Raum gefangen, eingekreist von Booten, und es bleibt ihm nichts anderes übrig, als unter das Efeu der rückwärtigen Wand zu tauchen, in der Hoffnung, zwischen Ranken und Mauerwerk atmen und emporklettern zu

⁹⁸ Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 155.

⁹⁹ *Ibid.*, 160.

¹⁰⁰ Batchelor, *Mervyn Peake*, 85.

¹⁰¹ Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 161.

¹⁰² Später scheint Peake diese Apparatur vergessen zu haben; cf. Batchelor, *Mervyn Peake*, 93.

¹⁰³ Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 161.

¹⁰⁴ Sanders, "'The Passions in their Clay'", 1086.

¹⁰⁵ Die BBC-Fassung unterstreicht sie sogar, in dem sie ihm auf dem Höhepunkt seiner Macht einen Polizeiparagraf samt Büro, Schreibmaschinen und kaltem elektrischen Licht an die Hand gibt.

können. Als Titus, selbst schon im Fieberwahn, ihn dort, zwischen den Symbolen seiner Heimat, stellt, ist Steerpike nur noch von wahnsinniger Mordlust und Todessehnsucht getrieben: "to create some gesture of supreme defiance, lewd and rare; and then with the towers of Gormenghast about him, cheat the castle of its jealous right and die of his own evil in the moonbeams." (796)

Doch Steerpike ist so gefesselt von der Angemessenheit dieses letzten Zweikampfs mit dem Grafen, daß er entscheidende Sekunden zögert und von Titus getötet wird.

Die Mutter des "Drachentöters" ist stolz, hat aber nach wie vor keine Ahnung, was sie zu ihm sagen soll (803). Bald zieht sich Gertrude wieder in sich selbst zurück.

Ein Jahr vergeht.

Das Schloß ist noch immer feucht und modrig; die Bewohner sind auf das Leben in einem "eternal encampment" (802) ausgewichen. Nach wie vor glaubt Titus, nur die Wahl zwischen einem Leben als Verräter oder einem als Symbol – also einem geheiligten oder einem verständlichen Leben – zu haben (802). Nach wie vor plagt ihn Fernweh, der Wunsch, furchtlos "anders" sein zu können – zum einzigen Mal in diesem Band wird noch einmal die ungewöhnliche Farbe seiner Augen betont (hier: "blue with a hint of [...] purple", 804) – und der Wunsch nach Prüfungen (803f).

Titus hat seine Heimat fürs erste gerettet; doch hat er sich, um das zu tun, noch weiter von ihr entfernt, und kann nicht in sie zurückkehren. Seine eigene Entwicklung ist noch nicht abgeschlossen – seine Reise beginnt erst. Dieser Beginn gleicht abermals einem Auszug aus dem Garten:

He ran as though to obey an order. And so it was, though he knew nothing of it. He ran in the acknowledgement of a law as old as the laws of his home. The law of flesh and blood. The law of longing. The law of change. The law of youth. The law that separates the generations, that draws the child from his mother, the boy from his father, the youth from both.

And it was the law of quest. The law that few obey for lack of valour. The craving of the young for the unknown and all that lies beyond the tenuous skyline.

He ran, in the simple faith that in his disobedience was his inmost proof. (805)

In Titus' Augen haben sowohl Fuchsia als auch das wilde Mädchen mit ihrem Tod bewiesen, daß es mehr geben müsse als Gormenghast (804). Seine Mutter jedoch, so enorm und unumstößlich wie eh und je, kennt kein "mehr", als er ihr seine Entscheidung, zu gehen, mitteilt:

"There is nowhere else [...]. You will only tread in a circle, Titus Groan. There's not a road, not a track, but it will lead you home. For everything comes to Gormenghast." (807)

Titus aber geht.¹⁰⁶

Sometime later he realized that unless he turned about in his saddle there was no cause for him to see his home again. [...]

And so, exulting as the moonlit rocks fled by him, exulting as the tears streamed over his face – with his eyes fixed excitedly upon the blurred horizon – and the battering of hoof-beats loud in his ears, Titus rode out of his world. (807)

Beide, Gertrude wie Titus, werden mit ihren Prophezeiungen recht behalten: Titus' Reise wird ihn im Kreis führen – doch er wird seine Heimat nicht wiedersehen.

IV.3.4 Titus' langer Weg

Titus' "Mannwerdung" durch die versuchte Vergewaltigung des wilden Mädchens und ihren nachfolgenden Tod durch Blitzschlag hat natürlich stets viel Aufmerksamkeit in der Forschung auf sich gezogen, aber zu sehr verschiedenen Interpretationen geführt.

Für Sanders läßt die Szene Titus lediglich erkennen, daß er ohne das Mädchen wird auskommen müssen; "live without his dream of purely non-rational, instinctive freedom."¹⁰⁷ Auch Schöneich sieht in ihr vor allem "das Ende der romantischen Vorstellungen des nun siebzehnjährigen Titus";¹⁰⁸ so auch Binns, der darüber hinaus die Sprache in der Szene als "contradictory" empfindet – was sie kaum ist.¹⁰⁹ Rafanelli scheint sogar zu glauben, daß eine Vergewaltigung tatsächlich stattfand: "The physical climax has [...] been reached. [...] Titus becomes a man after having the first sexual experience of his life."¹¹⁰ Außerdem verwehrt er sich gegen allegorische Lesarten der Szene mit dem Verweis darauf, wie "real, concrete, tangible" alles in der Höhle sei, und zeigt sich erstaunt, wie glaubhaft man selbst das Unglaubliche schildern kann (1106f).

Hunt dagegen verweist gerade auf die "dual significance as 'real' and symbolic actions" der Geschehnisse in der Höhle und stellt klar:

In a world whose very existence depends on the symbolic rather than the simply denotational force of words, it is not surprising to find specific symbols operating in a coherent semantic scheme [...]. Castle, mountain, cave, lake, river, forest, labyrinth, city, underworld: these are the features of a symbolic

¹⁰⁶ "A peculiarly modern twist"; cf. Ronald Binns, "Situating Gormenghast", in Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, 1065.

¹⁰⁷ Sanders, "The Passions in their Clay", 1089.

¹⁰⁸ Schöneich. *Edmund Talbot und seine Brüder*, 159.

¹⁰⁹ Binns, "Situating Gormenghast", 1065.

¹¹⁰ Christiano Rafanelli, "Titus and the Thing in *Gormenghast*", in Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*, 1104.

landscape rather than the reproductions of a lifelike one, for despite their sensory vibrancy they are the visualizations of *ideas*.¹¹¹

Ein solcher jungianischer Ansatz ist an dieser Stelle tatsächlich recht fruchtbar. Die Konfrontation zwischen "zivilisiertem" und "wildem" Mensch wird so auch zu einer Begegnung des Bewussten mit dem Unbewussten. Die Höhle steht dabei für eine Schwelle, einen Ort der Wiedergeburt, der mit Campbells "belly of the whale" (cf. I.2.3) zusammenfällt. Auch daß Titus eine Zeitlang in ihr ruht, bevor sich die dramatischen Ereignisse entspinnen, korrespondiert mit dem Bild einer Initiationshütte; der Ablauf der Initiation – Loslösung vom Schloß, Zeit in der Höhle, Heimholung durch ein Familienmitglied – entspricht van Genneps Initiationsphasen (auch wenn Fuchsia in den meisten Fällen wahrscheinlich keinen Zugang zur Hütte erhalten hätte). Titus' Aufgabe bei diesem "Naturritus", dessen transformative Kraft im Gegensatz zu den toten Riten des Schlosses steht, wäre (mit Jung) die Integration eines Teils seiner selbst – seiner Anima:

Only the admission of a symbolic function [...] can account for the Thing's power over Titus. [...] Titus's rage to possess her sexually is really a projection, an emotional correlative to the psychic need to assimilate her [...], the longing for union with the essence of one's own self, for individuation.¹¹²

Dieser Prozeß schlägt aber fehl, denn natürlich kann ein Akt der Gewalt keinen Schritt hin zur Komplettierung des Selbst darstellen; ebensowenig, wie Titus' folgende Karriere als aspirierender *dragonslayer* im Kampf gegen Steerpike (seinen Schatten) ihn befriedigen kann.¹¹³ Schöneich hat die Ironie dieses zweiten Integrationsversuchs treffend charakterisiert:

So wenig seine Tat Titus' Eigeninterpretation entspricht, so sehr wird sie [...] von den Symbolisierungsmechanismen des Schlosses aufgesogen, von denen er sich gerade absetzen wollte – Titus wird zur Legende [...]. So wird die Tat zweifach fehlinterpretiert: Die offizielle Lesart nimmt ihr das individuelle Moment [...], die individuelle Deutung mißverstehet sie als Beweis eines abgeschlossenen Entwicklungsprozesses.¹¹⁴

Selten bis nie aber wurde etwas über die bittere Ironie jener ersten Szene in der Höhle gesagt, und über die schmerzhaft lächerliche Rolle, die Titus darin spielt: ein zorniger, verwirrter Junge, den es nach Freiheit von der Welt der Symbole und dem Geschmack "echten" Abenteuers verlangt; der flieht und sich als Initiant in einem hypersymbolischen, rituellen Raum wiederfindet, als Teil eines Arrangements, das er nicht begreift – und dann angesichts des einzigen Mals, da wahrhaftig höhere Mächte sein Leben zu berühren scheinen, seine

¹¹¹ Hunt, "Gormenghast: Psychology of the *Bildungsroman*", 1119.

¹¹² *Ibid.*, 1121.

¹¹³ Cf. *ibid.*, 1123.

¹¹⁴ Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 163.

eigene – rein symbolische – Mannwerdung verfügt. Er vollzieht damit einen Akt der Selbsttäuschung, der eine Zeitlang vorhält, ihn aber letztlich nichts lehrt, und das Leben des einen Wesens kostet, das mehr im Einklang mit sich stand, als Titus das je erhoffen kann.

Titus bleibt der isolierte, unvollständige Grafensohn, dessen gewaltsamer Versuch, sich mit seiner heimlichen Ziehschwester und damit gleichsam sich selbst zu vereinen, sich treffend in Eve Kosofsky Sedgwicks Worten beschreiben lässt:

The barrier between the self and what should belong to it can be caused by anything and nothing; but only violence or magic, and both of a singularly threatening kind, can ever succeed in joining them again.¹¹⁵

Beide Strategien scheitern; letztere vielleicht auch deshalb, weil es die Mächte der Natur sind, die in dieser Szene wirken. Titus' eigene Kräfte versagen.

Tatsächlich ist er nach diesem Erlebnis unfreier als zuvor. So wie es auch Steerpike trotz seines Intellekts und seiner Beharrlichkeit nie gelingt, über seinen eigenen, prominenten Schatten zu springen, so ist auch Titus zu sehr von sich eingenommen, um zurückzutreten und den Wald hinter den Bäumen zu sehen. Beide, Titus wie Steerpike, gieren nach der Anerkennung durch eine Welt, die sie in ihrem Innersten ablehnen, und daher zwar kennen, nicht aber verstehen. Daß sie gegeneinander kämpfen müssen, ohne sich je richtig kennengelernt zu haben, ist eine weitere Wahl, die die Umstände für sie treffen.

Brogan sieht ihn ihnen gar ein und dieselbe Figur, welche Peakes Überzeugung von der Notwendigkeit zur Rebellion verkörpert; die Fähigkeit, das Alte hinter sich zu lassen, wie auch er als Künstler es mehrmals tat.¹¹⁶ Auch Batchelor charakterisiert Titus als "lonely artist in a bourgeois world";¹¹⁷ und Yeoman spricht von der "necessary function of the iconoclast", den Steerpike vollzieht; der Notwendigkeit zum Wandel.¹¹⁸ Titus' Entscheidung, Gormenghast nach Steerpikes Tod, der weder an den verhaßten Verhältnissen noch seinem Konflikt mit sich selbst etwas änderte, zu verlassen, wird also zweifach begründet: "mit den versteinerten Verhältnissen und mit dem individuellen Mangel an Reife und Erkenntnis."¹¹⁹

Tatsächlich scheint es, daß Titus sich erst vom Schloß und seiner Mutter (ein nach dem Ableben fast aller anderer Hauptfiguren schwerer denn je voneinander zu trennender Komplex) lösen muß, um am Ende seiner einsamen Suchfahrt, nach vielen Höhen und Tiefen

¹¹⁵ Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, 13.

¹¹⁶ Brogan, "The Gutters of Gormenghast", 1052.

¹¹⁷ Batchelor, *Mervyn Peake*, 83.

¹¹⁸ Yeoman, "The Cry of a Fighting Cock", 1039.

¹¹⁹ Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 165.

(und auch einer "echten" sexuellen Erfahrung) sein "Gormenghast within" (1022) zu finden und erwachsen zu werden.¹²⁰

Bristow-Smith hält das Ende von *Titus Alone* gerade wegen des expliziten Verweises auf die bewußte Höhle sogar für eine zweite Initiation und Korrektur der ersten, deren Insuffizienz und "romantic naïvety",¹²¹ wie er glaubt, auch Peake nicht entgangen war: Der Pan wurde vom Blitz erschlagen, doch Wendy wurde endlich zur Frau.

Titus' Individuation zu ihrem Ende zu bringen, ist tatsächlich das stärkste Argument für einen Zusammenhalt der drei vorliegenden Bände seiner Biographie, durch die in jeder anderen Hinsicht eine tiefe Kluft verläuft.

Denn ebensowenig, wie innerhalb Gormenghasts eine äußere Welt jenseits der umgebenden Wälder und Weiden denkbar war, ist Gormenghast in der äußeren Welt vorstellbar. Die Koexistenz beider Welten wird sogar explizit in Frage gestellt (833), und Titus versucht in einer alptraumhaften Gerichtsverhandlung vergeblich, seine Geschichte und seine Identität (und damit auch nach wie vor seinen Anspruch auf Zugehörigkeit zu einer Elite) zu beweisen. Lange Zeit klammert er sich an einen Stein vom Pulverturm des Schlosses, als einzigen Beweis seiner Herkunft, bis er auch diesen verliert.¹²² Dennoch läßt Gormenghast in seinen Träumen nicht von ihm, während er durch ein dystopisches Niemandsland taumelt, das ebenso Zerrbild unserer Welt wie der Gormenghasts zu sein scheint; strukturell ähnelt seine Suche damit der Iranons nach Aira (cf. II.2.3).

So ist es trotz einiger brillanter Passagen erst auf den letzten paar Seiten von *Titus Alone*, daß man das Gefühl hat, nach einer langen Odyssee nach Hause zurückzukehren – selbst wenn Titus, endlich eins mit sich, dieses Zuhause abermals ausschlägt. Man kann sich daher nur schwer des Eindrucks erwehren, daß Peakes Genie sich mit Abschluß des zweiten Bands gegen ihn wandte: Man liest die ersten beiden Bücher gerade *wegen* Gertrude und ihrer Flut weißer Katzen, dem Knacken von Flays Knien auf den Steinavenuen, Steerpikes Bezwingung der unmöglichen Dächer und des skurrilen Lebens der Schloßbewohner darunter. Hätte Peake nicht bis auf die Gräfin und die Prunesquallors alle wichtigen Figuren sterben lassen, man wäre weit eher an einer Fortsetzung der Geschichte des *Schlosses* interessiert

¹²⁰ Cf. Sanders, "The Passions in their Clay", 1098. Peakes Wortwahl suggeriert hier Miltons Vorstellung eines inneren Paradieses. Man könnte allerdings die Frage stellen, inwieweit ausgerechnet das allzuoft mit den Attributen eines Kerkers belegte Gormenghast tatsächlich als befreiendes Agens einer Pastorage des Selbst operieren kann.

¹²¹ Bristow-Smith, "A Critical Conclusion", 1151.

¹²² Die Signifikanz, die der Pulverturm für Lord Sepulchre besaß, macht diesen Stein als identitätsstiftendes Artefakt noch nützlicher für Peake. Winnington betont außerdem dessen Eiform als Symbol der Seele; cf. Winnington, *The Voice of the Heart*, 156.

gewesen als an der des erst spät ins Rampenlicht getretenen Erben, der alles ablehnt, was die Leser zu diesem Zeitpunkt lange lieben. Und eingedenk der Tatsache, daß auch die wenigen Seiten des vierten Bandes, die geschrieben wurden, gleich wieder mit einer Revue dieser Geister von einst beginnen, scheint es, daß auch Peake nach wie vor von ihnen heimgesucht wurde.

IV.5 Fazit

*A tall-masted ship is heaving in sight,
Floating into the park,
Over the lawns, firing rockets of light
To erase the dark,
Gliding right up to the castle, almost as high,
Waiting there patiently,
Slurping against the battlements, creaking against the sky,
Waiting for me
To step aboard whenever I choose, any day,
Waiting to take me away.
– Duncan Fallowell, Fuchsia's Aria*

Gormenghast ist eine starre, tote, hermetisch versiegelte Welt, "a frozen civilisation", die repressiv auf Wandel und Abweichung reagiert.¹²³ Schöneich spricht mit Fromm von der "Nekrophilie", der Lebensangst ihrer Bewohner,¹²⁴ und Binns bezeichnet sie als "arrested in their development, fixated on empty and absurd rituals [...], symbolically crippled in one way or another."¹²⁵

Das Schloß als Gebäude ist dabei Teil einer Dichotomie, deren andere Hälfte der Gormenberg darstellt, der sich aus den Wäldern erhebt.¹²⁶ Berg und Wälder verkörpern das natürliche Prinzip, mit dem wilden Mädchen als seinem Avatar und den edlen Schnitzern an der Mauer als ruralen Grenzgängern. Beide Prinzipien bekriegen sich: die Schloßbewohner, indem sie sich alles Lebendige versagen und für eine Idee leben, deren Ursprünge sie längst vergessen haben; die Natur, indem sie das Schloß in geduldiger Erosion zu Fall bringt.

Das Leben im Schloß gleicht einer Travestie. Unter Einfluß seiner Mauern werden seine Bewohner zu Geistern (670), die in ihm umgehen, immer bedroht, von ihm verschlungen zu werden. Sie sind vom natürlichen Kreislauf so dramatisch entfremdet wie der

¹²³ Batchelor, *Mervyn Peake*, 85.

¹²⁴ Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 155.

¹²⁵ Binns, "Situating Gormenghast", 1061.

¹²⁶ Cf. Hunt, "Gormenghast: Psychology of the *Bildungsroman*", 1119.

Großstädter der Postmoderne; so beschimpft Irma den Regen, der sie aus ihrem Heim vertreibt, als "stupid, unnecessary [...] thing", das ihre "artistry" zerstört. "I hate nature", she cried. "I hate it, the rotten beast ..." (758).

Was die Elemente nicht schaffen, schafft das Alter der Welt: Es wird kaum etwas repariert in Gormenghast, sondern immer nur geflickt. Wenn eine Treppe, die der Graf während eines Rituals benutzen soll, baufällig ist, so wird sie nicht ausgebessert, sondern eine alternative Route gewählt – und diese dann kodifiziert (50). Es zeigt sich hier die "Problematik reinen Konservierens"¹²⁷ – auch wenn sich in Gormenghast nichts ändert, so altert es doch. Ursprünglichkeit läßt sich aber nicht konservieren, man muß sie erneuern; dies wollen seine Bewohner, die in Symbiose mit dem Verfall leben, aber nicht wahrhaben.

Bemerkten sie die Zerfallserscheinungen ihres Wirts, so müßte gerade Flay, der das Schloß als einen lebenden Organismus versteht, durch dessen Arterien er sich bewegt, erkennen, daß die Kräfte des Rituals sich wie ein krankes Immunsystem lange gegen ihren Wirt gewandt haben, denn sie führen dazu, daß Teile des Schlosses einfach vergessen werden und absterben – so wie Rottcodd, der sich insgeheim wünscht, vergessen zu werden, es jedoch als Verrat empfindet, als sein Aufzug eines Tages tatsächlich kein Essen mehr liefert (393). Diese Todessehnsucht des Schlosses ermöglicht erst die Übernahme durch den Fremdkörper Steerpike, der noch im Tod das "pole-axed monster" (684) zu Fall bringt, und entzündet die Rebellion im jungen Titus, die damit auch zu einem Aufbegehren der Jugend gegen das Alter wird, "the adolescent rejection of home."¹²⁸

Bewohner und Schloß erschaffen und reflektieren einander, sind Verkörperung und Spiegel des jeweils anderen. Für Batchelor wird das Schloß, das "all things to all men" bedeutet, zur Verkörperung des kollektiven Willens der Groans, als es sich gegen Steerpike wendet.¹²⁹ Gleichzeitig betont Schöneich das "Moment individueller Wertung, das die Verpflichtung des Subjekts andeutet, seinen eigenen Standort gegenüber dem Tradierten zu bestimmen", welcher *Gormenghast* für ihn zum Bildungsroman macht.¹³⁰ Peake unterstützt beide Lesarten:

Thousands of lamps, naked, or shuttered behind coloured glass, burned with their glows of purple, amber, grass-green, blue, blood red and even grey. The walls of Gormenghast were like the walls of paradise or the walls of an inferno. The colours were devilish or angelical according to the colour of the

¹²⁷ Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 155.

¹²⁸ Winnington, *Vast Alchemies*, 112.

¹²⁹ Batchelor, *Mervyn Peake*, 105.

¹³⁰ Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 164.

mind that watched them. They swam, those walls, with the hues of hell, with the tints of Zion. The breasts of plumaged seraphim; the scales of Satan. (606)

Diese Passage enthält einen weiteren Anklang auf *Paradise Lost*: "The mind is its own place, and in itself / Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n".¹³¹ Diese Wahl zwischen Himmel und Hölle existiert aber nur innerhalb des Schlosses – also innerhalb der Zivilisation.

Eingebettet zwischen diesen Polen ersteht die Lebensgeschichte des 77ten Grafen Groan, und mit ihr "die klassische [...] Frage nach dem Verhältnis von Ich und Welt",¹³² welche nicht nur entscheidend für den Bildungsroman, sondern auch die Pastorale im Sinne Alpers' ist: um so mehr, als Titus' "Mannwerdung" sich nicht innerhalb des Schlosses, sondern an seiner Ziehschwester vollzieht, die als Teil jenes anderen, natürlichen Außens alles ist, was Titus nie sein kann.

In ihr vereinen sich das pastorale Motiv einer schuldlosen Kindheit und eines nostalgischen, zunächst asexuellen Sehns, während auf der Makroebene das Schloß den Stand einer Zivilisation markiert, die aus den Fugen geraten ist, und so unermesslich weit von ihren Ursprüngen entfernt, daß sich niemand mehr derer entsinnen kann. Sourdusts Bücher berichten nur von den Zeiten der Dynastie, nicht von ihren Ursprüngen oder einem "zuvor", so als könne die Tradition allein das Verebben der Zeitalter aufhalten. In Titus' Ablehnung dieser menschengemachten Regeln, seines steinernen Zuhauses und der Gesellschaft anderer Menschen vollzieht Peake also zunächst die klassische Wertung der Pastoralen.

Jedoch stellt die vorzivilisatorische, prälapsarische Wildheit von Kedas Kind ebenso wenig einen tragfähigen Lebensentwurf dar: Außerhalb des Schlosses liegt kein Idyll, sondern nur Dornen und Wildnis; eine kritische Einsicht, die in den vierziger Jahren nicht sehr fern gelegen haben mag. Die Möglichkeiten, die Titus als Individuum in seiner Konfrontation mit dieser Welt eingeräumt werden können, sind denn auch eher pessimistisch zu nennen; der einzige Sieg, den er unter der drängenden Notwendigkeit zum Wandel erreichen kann, gleicht zunächst einer Flucht, bis er sich nach der überfälligen Loslösung von seiner Heimat mit ihr aussöhnen kann. Vielleicht hätte er in ferner Zukunft, nach vielen nie geschriebenen Büchern, seiner Welt die Heilung bringen können.

Im Gegensatz zu den Helden der vorigen Kapitel, Randolph Carter oder Felix Kennaston, durchschreitet Titus Groan auf seiner Reise keine magische Grenze, die ihm den Weg in eine andere Welt öffnete; das Übernatürliche, wie Sanders richtig bemerkt, spielt sich

¹³¹ John Milton, *Paradise Lost*, I. 254-255.

¹³² Schöneich, *Edmund Talbot und seine Brüder*, 152.

so überhaupt im Hintergrund Gormenghasts, nicht im Vordergrund ab.¹³³ Peakes komplizierter und nicht immer kohärenter Entwurf zeichnet im wesentlichen eine in sich geschlossene Welt, die zu Beginn von *Titus Alone* dramatisch erweitert wird, aber weiterhin eine Einheit bleibt, innerhalb derer man Gormenghast wiederfinden kann, so wie man innerhalb Gormenghasts einen Raum finden kann.

Auch stellen Peakes gelegentliche Übertretungen der Naturgesetze keinen Einbruch höherer Mächte, sondern eher Überzeichnungen ins Groteske dar – auch wenn sie dadurch nicht weniger furchterregend wirken können. Alle Grenzen und Grenzüberschreitungen sind internalisiert; auch Titus' Reise ist eine innere, wohin er auch geht, mit Gormenghast als magnetischem Berg, auf den alles verweist. Selbst in den Momenten, in denen das Schloß selbst zu Bewußtsein zu erwachen scheint, ist es ein solipsistischer Titan in einem lebendigen, aber zunächst nicht-theistischen Kosmos: Die Seelen der Dinge haben sich unter die Oberfläche zurückgezogen, bis sie unter Peakes Blick wieder hervortreten.

¹³³ Cf. Sanders, "The Passions in their Clay", 1071.

V. William Gibson: Hinter dem Spiegelglas

William Gibsons Cyberspaceromane bilden den Abschluß der Textanalysen dieser Arbeit, denn sie setzen den in den Vorgängerkapiteln eingeschlagenen Weg konsequent fort – *Neuromancer*, so der Eindruck, den man aus vielen Kritiken gewinnt, steuert das Schiff aus dem Hafen der Moderne geradewegs auf das tosende Ende der Welt zu, und bis heute sind wenige weiter gesegelt und wieder zurückgekommen.

Nach einem kurzen Überblick über die (rar gestreuten) biographischen Daten des heute, 2008, genau sechzigjährigen Autors werden in der Einführung dieses Kapitels das kreative Umfeld und prägnante Themenbereiche Gibsons vorgestellt. Außerdem soll versucht werden, einen Eindruck davon zu vermitteln, weswegen "Cyberpunk" auf postmoderne Theoretiker wie Jameson und Baudrillard eine solche Attraktion ausübte. Die Unterkapitel der Textanalysen folgen diesmal weniger dem inhaltlichen Verlauf der Romane (der in den meisten Fällen auch nicht das Interessanteste an ihnen ist), sondern sind nach Themenblöcken organisiert.

Verzichtet wurde auf eine eingehendere Beschäftigung mit der Theorie der Science Fiction, insoweit sich diese nicht aus der ohnehin unvermeidlichen Feinabstimmung des Subgenres Cyberpunk erschließt. Daß Gibson selbst sich nie primär als Science-Fiction-Autor gesehen hat, deutet bereits darauf hin, daß Cyberpunk noch mehr, als konventionelle Science Fiction dies ohnehin tut, die Technik der Extrapolation unserer heutigen Gesellschaft in die Zukunft benutzt, um dem Leser etwas über die *Gegenwart* zu erzählen, welche der Text als "past of some unexpected future, rather than the future of a heroic national past" behandelt.¹ "Science fiction teaches one to think about one's present situation by reframing it as the history of a future that hasn't yet occurred"² – die Science Fiction, so ironisch das sein mag, ist eines der letzten großen didaktischen Genres; vielleicht das letzte, das für sich in Anspruch nimmt, die "großen" Themen (nach der menschlichen Natur und der Zukunft der Spezies) unter einem globalen, ja universalen Blickwinkel zu betrachten.

¹ Anders Stephanson, "Regarding Postmodernism – A Conversation with Fredric Jameson", in Andrew Ross ed., *Universal Abandon: The Politics of Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, 18.

² Lance Olsen, *William Gibson*, San Bernardino: Borgo Press, 1992, 10.

Darin ist implizit auch die Einsicht einhalten, daß es sich bei der Science Fiction um ein *diachrones* Genre handelt,³ das sich als Teil einer nachvollziehbaren, und damit realisierbaren Menschheitsgeschichte betrachtet (im Gegensatz zur diffusen mythologischen Ferne und Wirklichkeitsignoranz der meisten Fantasyszenarien). Selbst wenn man wie Gibson darauf verzichtet, einen detaillierten Bezugsrahmen zu liefern, schildert sie meist ein in sich geschlossenes System (cf. I.2.2), das unser eigenes ersetzt hat; ein System, das für den Leser also als Konsequenz seiner eigenen Welt erkennbar ist, doch an seinen Wurzeln eine oder mehrere jener (zunächst unbekannten) Variablen enthält, die Darko Suvin als *novum* bezeichnet hat.⁴

V.1 Einführung

V.1.1 Vater des Cyberpunk

William Ford Gibson III wird am 17.3. 1948 in Conway, South Carolina geboren, als Sohn von Elizabeth Otey Williams Gibson und des Bauunternehmers William Ford Gibson Jr. Die Familie wechselt häufig den Wohnsitz; Gibsons Vater und seine Firma sind unter anderem an der Konstruktion des Oak Ridge National Laboratory in Tennessee beteiligt.⁵ Nach seinem unglücklichen Tod auf einer Geschäftsreise zieht Gibsons Mutter mit ihrem Kind zurück in ihren Geburtsort Wytheville, Virginia, ein reichlich isoliertes Fleckchen Erde. Gibson liest zunächst viel Science Fiction, als junger Teenager entdeckt er dann Kerouac, Ginsberg und Burroughs. Mit sechzehn schickt ihn seine Mutter auf ein privates Internat in Tucson, Arizona; sie stirbt überraschend 1966.⁶

³ Damien Broderick, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, London: Routledge, 1995, 4.

⁴ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press, 63.

⁵ Dort wurde bis Ende des zweiten Weltkriegs im Rahmen des Manhattan-Projekts an Nuklearwaffen gearbeitet. Gibsons Firma war jedoch vornehmlich mit der Installation von Toiletten betraut; cf. Larry McCaffery, "An Interview with William Gibson", in ders. ed., *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Durham: Duke University Press, 1991, 282.

⁶ Verlässliche biographische Informationen über Gibson und seine Eltern sind nicht leicht zu finden. Gerade Olsen (*William Gibson*, 4-6) ist hier eher ungenau. Vorzug genießen Gibsons kurze Autobiographie auf seiner Homepage und seine Interviews; cf. William Gibson, "Since 1948", 06.11.2002: <http://www.williamgibsonbooks.com/source/source.asp>; Tim Adams, "Space to Think", in *The Observer*, 12.08.2007: <http://www.guardian.co.uk/books/2007/aug/12/sciencefictionfantasyandhorror.features>; Brian D. Johnson, "Gibson, William Ford (Profile)", in *The Canadian Encyclopedia*, 05.06.1995: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=M1ARTM0010426>

Gibson verläßt die Schule ohne Abschluß, fürchtet eine Einberufung zum Militär und setzt sich vorsichtshalber nach Kanada ab. Eine Weile bewegt er sich im Umfeld der Hippiebewegung, dann lernt er die Englischlehrerin Deborah Jean Thompson kennen. Die beiden bereisen Europa, heiraten 1972 und lassen sich in Vancouver nieder. Er schreibt sich an der University of British Columbia ein und studiert Literatur. "Fragments of a Hologram Rose" entsteht dort anstelle eines *term papers* für Susan Wood, die selbst eine Science-Fiction-Autorin ist. Die Geschichte (die später von *Unearth* gedruckt wird), weist mit ihrem Vergleich menschlicher Erinnerung zu dem vollständigen und dennoch zersplitterten Bild eines Hologramms bereits die Richtung seiner späteren Geschichten.

1977 erhält Gibson seinen Bachelorabschluß. Bis dahin wechselt er mehrmals die Jobs, arbeitet als Tellerwäscher wie als *teaching assistant* für Filmgeschichte. Nach der Geburt seines Sohnes Graeme bleibt er dann schließlich zuhause und konzentriert sich auf das Schreiben. Auf einer Science Fiction Convention lernt er John Shirley kennen; über Shirley gerät er an Bruce Sterling und Lewis Shiner, und damit an die Leute, die man bald als zentral in der neuen "Bewegung" wahrnehmen würde.

Bereits Gibsons zweite Geschichte, "The Gernsback Continuum", ist eine ebenso unterhaltsame wie beunruhigende Retrospektive, in der die nie verwirklichten Träume der Science Fiction der zwanziger und dreißiger Jahre zum Leben erwachen (cf. V.4.2). Gibson und seine Schriftstellerkollegen sind sich der Tradition des Genres mehr als bewußt, und versuchen sie mit experimentellen Einflüssen auch aus SF-fernen Territorien (wie den genannten Beatwritern, aber auch J.G. Ballard und Thomas Pynchon) zu erneuern. Dazu kommt ein gutes Gespür für die Entwicklungen der anbrechenden Achtziger – eine Sensibilität, die sich auszahlen würde.

Neuromancer entsteht, unter vielen Selbstzweifeln, für Ace Books, und wird 1984 veröffentlicht. Der Roman ist ein großer finanzieller wie kritischer Erfolg und gewinnt in Folge (als erster Roman überhaupt) den Philip K. Dick Award, den Nebula Award und den Hugo Award. 1986 erscheinen *Count Zero* und die Sammlung *Burning Chrome*, die die Kurzgeschichten und Kollaborationen Gibsons vereint. 1988 folgt mit *Mona Lisa Overdrive* der Abschluß der Cyberspacereihe. Gibson kann sich vor Angeboten für Romane und Drehbücher (unter anderem ein nie genutztes Script zu *Alien 3*) nun kaum noch retten.

Der Bestsellerautor und zweifache Familienvater veröffentlicht noch immer mit großer Regelmäßigkeit. Er lebt nach wie vor in Vancouver, gilt als vergleichsweise medienscheu, und abgesehen von gelegentlichen Interviews und Auftritten auf Conventions meidet er die öffentliche Auseinandersetzung mit seinem Werk, obwohl er diese – so die einhellige

Meinung in der Sekundärliteratur – am wenigsten von allen seinen Weggefährten zu fürchten hätte.

V.1.2 Der Weg in den Cyberspace

"Cyberpunk" war der Titel einer Kurzgeschichte Bruce Bethkes (geschrieben 1980, veröffentlicht 1983 in *Amazing Science Fiction Stories*) und avancierte, auch dank Gardner Dozois' (des Herausgebers des Magazins *Asimov's Science Fiction*), schnell zu einem Modebegriff.

Der Begriff *cybernetics* stammt vom griechischen *kybernétes*, Steuermann, und wurde in Gibsons Geburtsjahr durch den Mathematiker Norbert Wiener populär gemacht.⁷ Wiener beschrieb organische Körper, analog zu elektronischen Maschinen, als gesteuerte Systeme, in denen das Gehirn das Zusammenspiel von Sinnen und Gliedmaßen koordiniert. Ausgehend von diesem Körpermodell werden Mensch und Maschine zunehmend austauschbar: Künstliche Organe können Funktionen des natürlichen Körpers übernehmen.

Punks, wie Norman Spinrad ins Gedächtnis ruft, gab es bereits in den 50ern; heute bezeichnet der Begriff vor allem die anarchistische Protestbewegung der 70er. Diese letztere Bewegung sieht Spinrad vor allem als Gegenreaktion auf den antitechnologischen Mystizismus der 60er, und ihre Anhänger als "anti-intellectual intellectuals". In dieser Tradition sieht er auch Gibsons (Anti-)helden, Henry Dorsett Case – "it is the 'cyber' half of the equation that informs his intellectuality."⁸

"As a label, 'cyberpunk' is perfection", befindet Istvan Csicsery-Ronay, und beginnt unwillkürlich, Empsons Vokabular zu benutzen: "It fuses the high and the low, the complex and the simple, the governor and the savage, the techno-sublime and rock and roll slime."⁹ Der "Cyberpunk" wird, wenn man so will, zur repräsentativen Figur des Postkapitalismus.

Vielleicht als Folge dieses inneren Widerspruches hat auch das Präfix "Cyber" heute einen sehr ambivalenten Charakter. Geprägt von einer mit fortschreitenden medizinischen Möglichkeiten zunehmend öffentlichen Cyborgdebatte und der provokanten "Metal is better

⁷ Norbert Wiener, *Cybernetics: or the Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge: MIT Press, 1948.

⁸ Norman Spinrad, *Science Fiction in the Real World*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990, 110-111.

⁹ Istvan Csicsery-Ronay Jr., "Cyberpunk and Neuromanticism", März 1996: <http://www.mississippireview.com/1996/istvan.html>

than Meat"-Attitüde früher Fans,¹⁰ assoziiert man es gerne mit etwas nur allzu Physischem, mit Gliedmaßen aus Chrom und gepanzerten Robocops. Eigentlich aber bezeichnete es etwas beinahe Irreales, Virtuelles, ja Metaphysisches: den "place between the phones", von dem Sterling spricht, die Welt hinter dem Bildschirm.¹¹ In beiden Fällen ist es jedoch etwas Transgressives, etwas erkennbar Fremdes, das sich seinen Weg in unsere Welt erstritten hat.

1982 hatte Gibson in "Burning Chrome" erstmals den Begriff *Cyberspace* verwendet, ein Ausdruck, der heute synonym für virtuelle Realitäten und gelegentlich auch einfach das Internet steht: *Cyberspace Seven* ist der Name des "Matrix Simulators" (später meist nur noch "Deck" genannt), den Bobby, die Hauptperson der Kurzgeschichte, benutzt. Gibson beschreibt den Cyberspace (in ähnlichen Worten wie später in *Neuromancer*) als "the colorless nonspace of the simulation matrix, the electronic consensus-hallucination that facilitates the handling and exchange of massive quantities of data."¹² Ihm gegenüber steht der *Meatspace*, die fleischliche Welt.¹³

Die Schaffung dieses neuen Raums ist das vielleicht wichtigste *novum*, das Gibson in seinen ersten drei Romanen setzt, und das ihm nicht zuletzt auch enorme dramaturgische Möglichkeiten eröffnete.

Das Konzept einer simulierten Wirklichkeit selbst ist freilich älter. Schon in Frederik Pohl's *Tunnel under the world* (1955) fristet die Hauptperson ihr Dasein in einer Miniaturwelt auf einem Labortisch. Daniel F. Galouye's *Simulacron-3* (1964, verfilmt von Rainer Werner Fassbinder als *Welt am Draht*, 1973, und Josef Rusnak als *The 13th Floor*, 1999) überträgt das Konzept in eine Computersimulation, und wie in der stark hiervon beeinflussten *Matrix* der Wachowski-Brüder kämpft die Hauptperson gegen die "falsche" Wirklichkeit und versucht, in die "echte" zu entkommen. In Philip K. Dicks *Do androids dream of electric sheep?* (1968) können sich Menschen zur gemeinsamen spirituellen Erfahrung im "Mercer-Space" zusammenschließen. Spätestens 1976 wird in der englischen Fernsehserie *Dr. Who* der Begriff "Matrix" für eine solche elektronisch simulierte Wirklichkeit gebraucht. Zahlreiche andere Beispiele lassen sich finden.

¹⁰ Der zitierte Satz stammt aus Mike Pondsmith, Colin Fisk et al., *Cyberpunk: The Roleplaying Game of the Dark Future, 2nd Edition*, Berkeley: R. Talsorian Games, 1990, 62.

¹¹ Bruce Sterling: "The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier Introduction (Electronic Release)", Januar 1994: <http://www.gutenberg.org/etext/101>

¹² William Gibson, "Burning Chrome", in *Burning Chrome*, London: HarperCollins, 1995, 195-220, 197.

¹³ Die Ursprünge dieses zweiten Begriffs sind unklar; er taucht Mitte der neunziger Jahre vermehrt in Usenet-Diskussionen auf.

1982 kommen zwei Filme in die Kinos, deren Ästhetik das Genre bis heute maßgeblich prägen: Ridley Scotts *Blade Runner* (nach Philip K. Dicks *Do androids dream of electric sheep?*) und Steven Lisbergers *Tron*, der größtenteils in der virtuellen Wirklichkeit eines Computerspiels angesiedelt ist und schnell Kultstatus erlangt. Beide Filme schulden ihre visuelle Überzeugungskraft verwandten Quellen; nicht zuletzt den megalithischen Städten Fritz Langs (*Metropolis*, 1927), den Comics von Künstlern wie Moebius (der an *Tron* mitarbeitete) und den Designs Sydney Meads (der an beiden Filmen mitwirkte). Während Gibson angibt, *Tron* damals nicht gesehen zu haben,¹⁴ so sah er doch *Blade Runner*, während er noch an *Neuromancer* arbeitete, und verließ nach eigener Aussage das Kino, weil ihm die Ähnlichkeit zu seiner eigenen Arbeit zu nahe ging.¹⁵

V.1.3 Das Gibson-Kontinuum

"Cyberpunk", heißt es in Bruce Sterlings programmatischem Vorwort zu der 1986 von ihm herausgegebenen Anthologie *Mirrorshades*, "is a product of the Eighties milieu. [...] Cyberpunk comes from the realm where the computer hacker and the rocker overlap, a cultural Petri dish."¹⁶

Bruce Sterling wird schnell Sprachrohr der "Bewegung", als deren weitere Mitglieder, neben ihm und Gibson, vor allem John Shirley, Lewis Shiner, Rudy Rucker und Greg Bear öffentlich in Erscheinung treten. Im Vorwort zu *Mirrorshades* nimmt Sterling auch die Abgrenzung zur traditionellen Science Fiction vor, indem er Cyberpunks als "the first SF generation to grow up not only within the literary tradition of science fiction but in a truly science-fictional world"¹⁷ bezeichnet:

Times have changed since the comfortable era of Hugo Gernsback, when Science was safely enshrined – and confined – in an ivory tower. The careless technophilia of those days belongs to a vanished, sluggish era, when authority still had a comfortable margin of control.

For the cyberpunks, by stark contrast, technology is [...] not the bottled genie of remote Big Science [...]. It is pervasive, utterly intimate. Not outside us, but next to us. Under our skin; often, inside our minds. [...]

¹⁴ Olsen, *William Gibson*, 42.

¹⁵ Cf. William Gibson, untitled blog entry, 17.01.2003: http://www.williamgibsonbooks.com/archive/2003_01_17_archive.asp; Lukas Mariman, "Did Blade Runner influence William Gibson?" in ders., *The Blade Runner FAQ*, 2008: http://www.brmovie.com/FAQs/BR_FAQ_BR_Influence.htm

¹⁶ Bruce Sterling, "Preface", in ders. ed., *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, London: HarperCollins, 1994, viii und xi.

¹⁷ *Ibid.*, ix.

Eighties tech sticks to the skin, responds to the touch: the personal computer, the Sony Walkman, the portable telephone, the soft contact lens.

Certain central themes spring up repeatedly in cyberpunk. The theme of body invasion: prosthetic limbs, implanted circuitry, cosmetic surgery, genetic alteration. The even more powerful theme of mind invasion: brain-computer interfaces, artificial intelligence, neurochemistry – techniques radically redefining the nature of humanity, the nature of the self.¹⁸

Dies mag einerseits ein Grund für die Popularität des Genres, insbesondere unter jugendlichen Computernutzern, sein; aber auch, weshalb das junge Genre als "heresy" in Begriffen traditioneller Science Fiction verstanden wurde, denn es beschreibt "computer-driven, high-tech near-future venues inhabited by a slum-bound streetwise citizenry for whom the new world is an environment, not a project."¹⁹

Mit Aufgabe des sprichwörtlichen Projekts Zukunft aber setzte man sich dem Vorwurf des Defätismus aus. Gleichzeitig lief das Experiment von Anfang an Gefahr, im Formelhaften zu versanden, bis nicht viel mehr davon blieb als "novels of monolithic corporations opposed by violent, leather-clad drug users with wetware implants."²⁰

Wahr ist, daß das Genre im Guten wie im Schlechten ein Produkt der achtziger Jahre und ihrer Themen war: der letzten großen Protestbewegung gegen eine von Gut- und Böse-Schemata bestimmte Weltpolitik; der Wahrnehmung von Umweltverschmutzung (und, beinahe gleichzeitig, der Kapitulation vor ihren Auswirkungen); dem Beginn des digitalen Zeitalters mit seinem Überfluß an Information und dem Kampf um Kontrolle derselben. Am deutlichsten aber sieht man die Wurzeln des Genres an der Verliebtheit mancher Hauptfigur (und manchen Autors) in die Ästhetik dieser Jahre; Sterling sagt über seine Kollegen: "they are in love with style, and are (some say) fashion-conscious to a fault."²¹

Gleichzeitig wird die Integrität dieser kulturellen Identität ständig attackiert. Da ist die latente Xenophobie in Ridley Scotts *Blade Runner*, einer Welt, in der der Polizist Deckard Schwierigkeiten hat, sich in seiner eigenen Stadt, die ein einziges großes Chinatown geworden scheint, noch etwas zu essen zu bestellen. Asien scheint die Rolle zu übernehmen, die einst die Aliens innehielten; Ausdruck der westlichen Angst, den Anschluß zu verlieren, während die Zukunft in Japan bereits stattfindet.²² Geradezu paranoisch wird die Furcht vor

¹⁸ *Ibid.*, xi.

¹⁹ John Clute, "Gibson, William (Ford)", in *The Encyclopedia of Science Fiction*, 493.

²⁰ Lewis Shiner, "Inside the Movement: Past, Present and Future" in George Edgar Slusser, Tom Shippey eds., *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*, Athens: University of Georgia Press, 1992, 17.

²¹ Sterling, "Preface", viii. Nicht zuletzt funktioniert der ikonische Titel *Neuromancer* (*new romancer*) ja auch als Anspielung auf die New-Wave-Kultur der frühen Achtziger, die *New Romantics*. Zur Mehrdeutigkeit des Titels siehe auch V.2.3.

dem Fremden, wenn in "The Belonging Kind" (Shirley / Gibson) Aliens die Bars der Großstadt wie ein Zitat auf die "Körperfresser"-Angst der fünfziger Jahre infiltrieren.²³

Eine mögliche Reaktion hierauf ist die nostalgische Verklärung der Gegenwart – der Rückblick auf die Jetztzeit ist wie gesagt schließlich einer der exklusiven Vorzüge des Genres.²⁴ So gedenkt in "Red Star, Winter Orbit" der im Orbit gestrandete Kosmonaut Korolev, der nie wieder zur Erde zurückkehren wird, seiner wilden Jugend:

He had British groups taped off Western German Radio, Warsaw pact heavy metal, American imports from the black market [...], the Czesochowa reggae of Brygada Kryzys [...].

In the Eighties he'd been a long-haired child of the Soviete elite [...]. He'd smoked Marlboro laced with powdered Afghani hash. He remembered the mouth of an American diplomat's daughter in the back seat of her father's black Lincoln. [...] Nina, the East German who'd shown him her mimeographed translations of dissident Polish news sheets –²⁵

"Real rock is better. Real rock is coming back", glaubt auch John Shirleys Rickenharp,²⁶ der sich nicht nur in einem sehr realen Krieg gegen die Schergen der SA, der "Second Alliance" (eines "krypto-faschistischen" Sicherheitsdienstes) wiederfindet,²⁷ sondern auch in einem trotzigem Kulturkampf gegen die antiindividuelle "Minimono"-Bewegung. Seine Waffen sind Drogen, eine E-Gitarre und seine Kleidung. Das Ergebnis ist schon die Karikatur eines Rebellen:

Rickenharp was a rock classicist. He wore a black leather motorcycle jacket that was some fifty-five years old, said to have been worn by John Cale when he was still in the Velvet Underground [...]. He wore blue jeans that were only ten years old but looked older than the coat; he wore genuine Harley Davidson boots. Earrings clustered up and down his long, slightly too prominent ears, and his rusty brown hair looked like a cannon-shell explosion. And he wore dark glasses. And he did all this because it was gratingly unfashionable.²⁸

Eine noch drängendere Rückwärtsgewandtheit manifestiert sich in "Mozart in Mirrorshades", in der eine spätkapitalistische Gegenwart mittels Zeitreisen in imperialistischer Manier

²² Olsen, William Gibson, 21f; cf. Grania Davis, "Foreword", in John L. Apostolou, Martin H. Greenberg eds., *The Best Japanese Science Fiction Stories*, New York: Dembner Books, 1989, 12. Japan wäre nicht Japan, hätte es nicht auch dieses Bild einer nach seinem Ideal gestalteten Zukunft abermals umgekehrt: Gibson berichtet von einer Reise nach Tokio, als ein japanischer Journalist ihm die Stadt als "Blade Runner town" vorstellte; cf. William Gibson, "The Future Perfect: How did Japan become the favored default setting for so many cyberpunk writers?" 30.4.2001: http://www.time.com/time/asia/features/japan_view/scifi.html

²³ John Shirley, William Gibson, in *Burning Chrome*, 59-75.

²⁴ "Nostalgia for the Present" ist ein Kapitelname aus Fredric Jamesons *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991.

²⁵ Bruce Sterling, William Gibson, "Red Star, Winter Orbit", in *Burning Chrome*, 99-123, 102.

²⁶ John Shirley, "Freezone", in Bruce Sterling ed., *Mirrorshades*, 139-177, 146.

²⁷ *Ibid.*, 166f.

²⁸ *Ibid.*, 142. Von Interesse ist hier nicht zuletzt die "Echtheit" der Stiefel.

freudig ihre eigene Vergangenheit kannibalisiert; da Eingriffe in die Vergangenheit nach Logik Sterlings und Shiners lediglich zur Entstehung immer neuer Zeitlinien führen, hat "Realtime" auch keine Probleme damit, ganze Zeitalter in die Apokalypse zu stürzen, solange man sich nur selbst schützen kann: "Forget it. There's plenty of eighteenth centuries."²⁹

Selbst die Einwohner der ausgebeuteten Zeitlinien lassen sich von den Eroberern mit dem Versprechen korrumpieren, vielleicht eines Tages nach "Realtime" reisen zu dürfen. Selten wurde der Zusammenbruch kultureller Kausalität drastischer in Szene gesetzt als in den Bildern des jungen Mozart, der seine Karriere zugunsten blanken Hedonismus an den Nagel hängt, begleitet vom Soundtrack seiner eigenen Aufnahmen auf einem Ghettablaster, während Mongolenkrieger auf Harley Davidsons und römische Flammenwerfereinheiten Salzburg in Schutt und Asche legen:

He was drunk on history out of control, careening under him like some great black motorcycle of the imagination. When he thought of Paris, take-out quiche-to-go stores springing up where guillotines might have been, a six-year old Napoleon munching Dubble Bubble in Corsica, he felt like the archangel Michael on speed.³⁰

So wurden mit Sonnenbrillen und Lederjacken paradoxerweise gerade diese Aushängeschilder der Achtziger – die ihren Kritikern oft Sinnbild der Oberflächlichkeit und Orientierungslosigkeit dieser Jahre waren – zu Symbolen des Echten und Wahren; was vielleicht auch mit ein Grund dafür war, weshalb sich die Autoren des "inner circle" in den Jahren darauf nach neuen Betätigungsfeldern umsahen.³¹ Die Geburtsstunde weiterer Subgenres wie "Steampunk" kam vielleicht mit der Einsicht, daß sich das Gibson-Kontinuum der Achtziger ebenso überlebt hatte wie das *Gernsback continuum* der gleichnamigen Kurzgeschichte, und nicht mehr viel zeitgenössischer war als jener Welt gestrandeter Träume der Dreißiger, "the Tomorrow that never was."³² Ebenso gut könnte man Science Fiction im viktorianischen England schreiben – und Gibson und Sterling waren mit *The Difference Engine* (1990) wiederum unter den ersten.

²⁹ Bruce Sterling, Lewis Shiner, "Mozart in Mirrorshades", in Bruce Sterling ed., *Mirrorshades*, 223-239, 237.

³⁰ *Ibid.*, 232.

³¹ Zur Psychologie verspiegelter Sonnenbrillen wurde überraschend viel spekuliert; cf. Sterling, "Preface", ix: "mirrorshades prevent the forces of normalcy from realizing that one is crazed and possibly dangerous"; Darko Suvin, "On Gibson and Cyberpunk SF", in *Foundation*, No. 46 (Autumn 1989), 46: "He [Bruce Sterling] seems to me wrong [...] Mirrorshades [...] conjoin a minor degree of effective withdrawal with a large degree of psychological illusion of withdrawal in the wearer"; Fredric Jameson, *Postmodernism*, 42: "Reflector sunglasses [...] make it impossible for your interlocutor to see your own eyes and thereby achieve a certain aggressivity toward and power over the Other."

³² William Gibson, "The Gernsback Continuum", in *Burning Chrome*, 37-50, 38.

Wo das Genre fortgeschrieben wurde, mußte es sich verändern. Als später Vertreter gilt Neal Stephenson (*Snow Crash*, 1992); Dan Simmons' *Hyperion* (1989) überführt Einflüsse des Cyberpunk zurück in die klassische Space Opera. Im Universum des Rollenspiels *Shadowrun* suchen sich Straßensamurai ihren Weg zwischen Mobiltelefonen und wildwuchernder Magie. In William Gibsons eigenen Romanen ist dagegen ein stückweises Abrücken von fantastischen Elementen zu beobachten. Cyberpunks "der ersten Stunde" sind heute, keine dreißig Jahre nach Bruce Bethkes Kurzgeschichte, eine ebenso rar anzutreffende Spezies wie der arkadische Schäfer.

V.1.4 Cyberpunk als Postmodernismus

Cyberpunk wurde oft als Ausdruck der Postmoderne in der Science Fiction bezeichnet.³³ Lange schien es, als haben sich zum Ende des Millenniums die dystopischen Extrapolationen der New Wave und die Visionen von Kulturwissenschaftlern und Philosophen eine Schnittmenge erschlossen – und sei es nur die Einsicht, wie wenig wirklich doch die Wirklichkeit ist, wird sie nicht permanent neu verhandelt.³⁴

Die Konditionen einer solchen (Zweck)partnerschaft zwischen "Popkultur" und Geisteswissenschaft gerieten jedoch zum unabgeschlossenen Projekt: Verteidigt J.G. Ballard im Vorwort der französischen Ausgabe zu *Crash* die Science Fiction noch als die maßgebliche literarische Tradition des 20. Jahrhunderts, so rudert er sein Werk bald in den sicheren Hafen der Unterhaltungsliteratur zurück, als Jean Baudrillard *Crash* als "first great novel of the universe of simulation" heranzieht.³⁵

William Gibson hat sich in solche Debatten nie eingeschaltet. Oft scheint es, als habe er mit *Neuromancer* einen unglaublichen Glückstreffer gelandet: geboren aus der Faszination für die virtuellen Welten, die Arcadespieler hinter ihren Bildschirmen zu sehen glaubten und

³³ John Clute, Peter Nicholls eds., *The Encyclopedia of Science Fiction*, London: Orbit, 1993, 289; Larry McCaffery, "Introduction: The Desert of the Real", in ders. ed., *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Durham: Duke University Press, 1991, 1; Istvan Csicsery-Ronay Jr., "Editorial Introduction: Postmodernism's SF/SF's Postmodernism", in *Science Fiction Studies* No. 55, Vol. 18, part 3, 1991: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/intro55.htm>

³⁴ Cf. Jean-François Lyotard, "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?" in ders., *Postmoderne für Kinder*, Peter Engelmann ed., Wien: Passagen, 1987, 22.

³⁵ Jean Baudrillard, "Crash", in ders., *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, 119. Zur Debatte und den Reaktionen siehe Istvan Csicsery-Ronay Jr., "Editorial Introduction", und N. Katherine Hayles, David Porush, J.G. Ballard et al, "In Response To Jean Baudrillard", in *Science Fiction Studies* No. 55: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/forum55.htm>

einem romantischen Unverständnis für die Funktionsweise eines Computers.³⁶ Seine Welt ist ein Taumel widersprüchlicher Konzepte, die man unter Schlagworten wie Transhumanismus (künstliche Intelligenzen, Cyborgs, simulierte Lebenswelten), des Postkapitalismus (Überhandnahme des Tauscherts, Illegalisierung von Papiergeld, Cyberkriminalität) oder des Postnationalismus (Megakonzerne, Balkanisierung, Orbitalgesellschaften) zusammengefaßt hat,³⁷ und die nur allzuoft – wie in "Red Star, Winter Orbit" – genau das zu verkörpern scheint, was Lyotard als zeitgenössischen Eklektizismus kritisierte:

Man hört Reggae, schaut Western an, ißt mittags bei McDonald und kostet zu Abend die heimische Küche, trägt französisches Parfum in Tokyo, kleidet sich nostalgisch in Hong Kong, und als Erkenntnis tritt auf, wonach das Fernsehquiz fragt.³⁸

Auch Fredric Jameson spart nicht des Lobs und bezeichnet die Pastichenwelt des Cyberpunk als "the supreme *literary* expression if not of postmodernism, then of late capitalism itself."³⁹

Mehr als alle anderen bleibt es aber Baudrillard, der als "central theorist of cyberpunk philosophy" bezeichnet wurde,⁴⁰ und der selbst eine gelegentliche Nähe zur Science Fiction zu besitzen scheint, wenn er vom "coolen Universum der Digitalität" oder der "Irrealität einer halluzinierenden Ähnlichkeit des Realen mit sich selbst" spricht.⁴¹ Gerade dieses Konzept einer "Hyperrealität" der Simulakren, der an die Stelle nicht mehr vorhandener Originale getretener Kopien, spukt unausweichlich durch die Sekundärliteratur. Die Hyperrealität, so Baudrillard, kennt keine Distanz mehr zwischen Wirklichkeit und Imagination, wie sie noch in klassischen Utopien oder dem romantischen Traum existierte.⁴² Mit der Implosion dieser Distanz beginnt das Zeitalter der Simulakren, Bildern und Verweisen, die "echter als echt" sind und auf nichts als sich selbst verweisen: die bunte Lügenwelt der Werbung, die Ströme virtuellen Kapitals, die endlos kopierten Erlebniswelten simulierter Sinneswahrnehmung und geborgten Halbwissens.

³⁶ McCaffery, "An Interview with William Gibson", 272 und 270.

³⁷ Diese Kategorisierung orientiert sich an Steve Cook, "Towards a Definition of Cyberpunk", n.d.: <http://www.cyberartweb.org/cpace/scifi/cyberbib/Essays/DefiningCpunk.html>

³⁸ Lyotard, "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?", 19f.

³⁹ Jameson, *Postmodernism*, 419; Jameson widmet Gibson seine erste Fußnote.

⁴⁰ Csicsery-Ronay, Istvan Jr., "Antimancer: Cybernetics and Art in Gibson's *Count Zero*", in *Science Fiction Studies* No. 65, Vol. 22, part 1, 1995: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/65/icr65art.htm>

⁴¹ Jean Baudrillard, "Die Simulation", in Wolfgang Welsch ed., *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, 1988, 162 und 157.

⁴² Cf. Jean Baudrillard, "Simulacra and Science Fiction", in *Simulacra and Simulation*, 121f.

There is no real, there is no imaginary except at a certain distance. [...]

Terrestrial space today is virtually coded, mapped, registered, saturated [...] – a universal market [...] of values, signs, models, leaving no room for the imaginary[...].

When the map covers the whole territory, something like the principle of reality disappears.⁴³

In einem ähnlichen Prozeß hat Gibson mit seinem menschengeschaffenen Cyberspace den Weltraum als zentrales Objekt der Erforschung (und der Desiderie) der "Hard SciFi" abgelöst.⁴⁴ Wie das sprichwörtliche Origami, das er immer wieder als Vergleich heranzieht, entfaltet sich die virtuelle Welt und überzieht den *Meatspace* wie die unendliche Karte, die sich Baudrillard von Borges (und dieser von Lewis Carroll) geborgt hat.⁴⁵ Eine Unendlichkeit wird ersetzt mit einer neuen.

Wie Gibson mehrfach betont, ist der Maßstab dieser Karte aber nicht 1:1. Der Cyberspace ist eine Illusion, "a tailored hallucination we all agreed to have",⁴⁶ die ihr Aussehen allenfalls ästhetischen Erwägungen verdankt:

The Fission Authority had always looked like a big red Aztec pyramid, but it didn't have to; if the FA wanted it to, they could have it look like anything.⁴⁷

Außerdem verweist diese rote Pyramide auf etwas. In Gibsons (bis heute nicht verwirklichter) Vorstellung eines weltweiten, vollsensorisch erlebbaren Datennetzes können Kunden und Angestellte in der Matrix solche Konstrukte betreten, um dort ihren Tagesgeschäften nachzugehen. Reine Simulakren, Signifikanten ohne Signifikat, treten zwar auf (wie im Falle McCoy Pauleys, s.u.), sind aber nicht die Norm.

Man sollte also nicht der Versuchung nachgeben (wie es implizit oder explizit immer wieder geschehen ist), Baudrillards Hyperrealität, die sicher ein brauchbares und faszinierendes Modell ist, die Scheinwirklichkeit von Gibsons (oder unserer) Welt zu erfassen, und Gibsons Cyberspace gleichzusetzen.⁴⁸

⁴³ *Ibid.*, 121 und 123.

⁴⁴ Cf. Istvan Csicsery-Ronay Jr., "The Sentimental Futurist: Cybernetics and Art in William Gibson's *Neuromancer*", 1992: <http://fs6.depauw.edu/~icronay/sentimental.ht>

⁴⁵ Jorge Luis Borges, "On Exactitude in Science" (1946); Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno Concluded* (1893).

⁴⁶ William Gibson, *Count Zero*, London: HarperCollins, 1995, 170.

⁴⁷ William Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, London: HarperCollins, 1995, 84.

⁴⁸ Broderick spricht von der "by now standard comparison", die er auf N. Katherine Hayles zurückführt. Deren Vergleich ist in der Tat unglücklich, und bleibt relativ vage: "it [the hyper-real] imagines a space that touches the conventional world at every point but that has nevertheless undergone a radical transformation. [...] Like cyberspace, the hyper-real presupposes a radical erosion of context [...]." Cf. Broderick, *Reading by Starlight*, 172; Hayles, *Chaos Bound*, Ithaca: Cornell University Press, 1990, 275f; Hayles, Porush et al, "In Response To Jean Baudrillard".

Der Cyberspace, obgleich er transgressiv, ja assimilierend in den "Meatspace" hinübergreift, ist immer noch Teil eines Gegensatzpaars; er ist, wie Gibsons Charaktere häufig schmerzhaft feststellen müssen, immer noch von diesem getrennt, und sei es auch nur durch eine hauchfeine Membran, welche sie unter Drogen, Streß oder in ihrer Fantasie gerne zu vergessen bereit sind. Tatsächlich sind Gibsons erste Romane die Geschichte des Zusammenwachsens beider Sphären und der Entstehung immer subtilerer Hilfsmittel (Sensorhauben, neurale Interfaces, Biochips), die den Wechsel zwischen beiden ermöglichen.

Die Hyperrealität dagegen ist kein erlebbarer "Andersraum". Sie ist ein semiotisches Modell, um bestimmte kulturelle Phänomene zu erfassen, wo sie denn auftreten, aber wenig geeignet, unser oder ein fiktionales Universum im Sinne einer *fait social total* zu beschreiben.

Aus genau dieser Mißverständlichkeit, der auch Baudrillard mit seinem rasanten, oft pauschalisierenden Stil nicht unbeträchtlichen Vorschub leistet, erwächst jedoch die zentrale Streitfrage, ob die Welten Ballards oder Gibsons denn noch ein Konzept der Transzendenz zulassen. Während Baudrillard dies scharf verneint – "we can no longer imagine any other universe; the grace of transcendence was taken away from us. [...] We will no longer even pass through to 'the other side of mirror'" [sic]⁴⁹ – sieht Csicsery-Ronay gerade dank des Cyberspace die Möglichkeit hierzu:

[Gibson's protagonists] have an advantage over the earlier inhabitants of modern fiction, in that the cybersphere promises that it may be possible artificially to construct transcendence. Because the cybersphere has already absorbed the affects and objects that in the past were associated with sacredness and value, Gibson's protagonists have no choice but to try out artificial transcendence.⁵⁰

Auf die Aspekte einer solchen künstlichen Transzendenz, von der auch Norman Spinrad spricht, soll noch näher eingegangen werden (cf. V.2.3). Wichtig an dieser Stelle scheint vor allem festzuhalten, daß die Berücksichtigung postmoderner Einflüsse zwar unabdingbar ist, will man einen Merkmalkatalog der dystopischen Gesellschaft Gibsons liefern, diese Welt dadurch jedoch keineswegs zwangsläufig in eine spirituelle oder imaginative Sackgasse gesperrt ist, in der es keinen Raum für Verweise auf ein "dahinter", ein *au-delà* mehr gäbe.

Evolution und Transzendenz sind zentrale Themen der Cyberspaceromane, und Gibsons Charaktere sind sich ihrer Arkadien und Elysien mehr als bewußt, und haben unterschiedlichste Strategien gefunden, sie sich zu erschließen.

⁴⁹ Baudrillard, "Simulacra and Science Fiction", 123 und 125.

⁵⁰ Csicsery-Ronay, "The Sentimental Futurist".

V.2 *Neuromancer*

Neuromancer ist der erste und auch der zentrale Roman einer Reihe von Geschichten, die im selben fiktionalen Universum angesiedelt sind, und über deren genaue Bezeichnung wie so oft Uneinigkeit herrscht. Man könnte sie die "Sprawl"-Geschichten nennen, denn sie werden von einer Reihe Schauplätze an der amerikanischen Ostküste und einer Handvoll meist dort anzutreffender Figuren zusammengehalten, allen voran die kämpferische Molly Millions und der Schieber, der nur "der Finne" genannt wird. Sonst erfährt man nicht viel über diese Welt; einiges kann man sich erarbeiten (etwa die technologische und wirtschaftliche Situation), einiges wird am Rande erwähnt (wie, daß ein dritter Weltkrieg stattfand, der aber paradoxerweise hauptsächlich Mittel- und Osteuropa betroffen zu haben scheint), einiges ist schlicht unklar (etwa, in welchem Jahr die Handlung angesiedelt ist).

Zum Korpus der Sprawlreihe zählen außer den drei Romanen, denen sich dieses und die nachfolgenden Unterkapitel widmen, die Kurzgeschichten "Johnny Mnemonic" (1981), "New Rose Hotel" (1981) und "Burning Chrome" (1982).⁵¹ Die ersten Entwürfe zu *Neuromancer* entstehen aus einer Kombination dieser Geschichten: der Figur der Molly aus "Johnny Mnemonic" und dem Setting von "Burning Chrome".⁵²

Es scheint also unwahrscheinlich, daß Gibson von vornherein eine große Hintergrundgeschichte für seine Romanreihe im Sinn hatte; im Nachhinein könnte man aber sagen, daß sie, über einen Zeitraum von etwa vierzehn Jahren, vom Erwachen des Cyberspace und dem Beginn eines neuen Zeitalters der Menschheit erzählt – und damit rein inhaltlich in einer überraschend altmodischen Tradition innerhalb der Science Fiction steht.

V.2.1 Unter Eis

Neuromancer beginnt ganz unten: Dort, in der Gosse Chibas, ist Case angekommen. Case ist ein "Jockey", ein "Cowboy" – jemand, der sich mit Hilfe der entsprechenden Hard- und Software Zugang zum vollensensorisch erlebbaren Universum des Cyberspace verschafft, der

"[...] consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation, by children being taught mathematical concepts ... A graphic representation of data abstracted from the

⁵¹ Diese Geschichten sind alle enthalten in William Gibson, *Burning Chrome*.

⁵² McCaffery, "An Interview with William Gibson", 268.

banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the non-space of the mind, clusters and constellations of data. Like city lights, receding ..."53

Dort, hinter Bergen aus ICE (*intrusion countermeasures electronics*) verbergen sich die Informationen, mit deren Diebstahl sich Case für gewöhnlich seinen Lebensunterhalt finanziert. Jedoch wurde ihm (nach dem folgenreichen Fehler, seine Auftraggeber zu übervorteilen) mittels eines neurochirurgischen Eingriffs die Möglichkeit genommen, je wieder die leuchtenden Weiten der Matrix zu betreten, nach denen er sich in seinen Träumen verzehrt. Selbst die Spezialisten in den illegalen Kliniken Chibas sind machtlos, und so besteht Case' Leben momentan aus gerade so vielen Hehlertätigkeiten für den zwielichtigen Deane, daß er sein Hotelzimmer und seinen Drogenkonsum finanzieren kann. Der Cyberspace ist sein unerreichbarer Garten.

For Case, who'd lived for the bodiless exultation of cyberspace, it was the Fall. In the bars he'd frequented as a cowboy hotshot, the elite stance involved a certain relaxed contempt for the flesh. The body was meat. Case fell into the prison of his own flesh.⁵⁴

In diesem Zustand findet ihn Molly. Molly ist ein "Straßensamurai" (ein "Ronin" würde der Sache vielleicht näher kommen), eine Söldnerin mit kybernetischen Implantaten, Spiegelglas statt Augen und in den Fingern verborgenen Klingen – ein "Steppin' Razor", wie Maelculm sie später nennt.⁵⁵

Molly arbeitet momentan für einen Mann namens Armitage, der Case offeriert, ihn aus seinem Loch zu holen und zu heilen – wenn er ebenfalls für ihn arbeitet. Die Wahl ist keine. Case' schnellebige Umgebung beginnt bereits, ihn zu verschlingen; das Mädchen Linda Lee, mit dem er sich anzufrunden begann, wird von Deane ermordet. Case flieht mit Molly.

Die Eröffnungskapitel zu *Neuromancer*, die den Leser mit kurzen Aufblenden aus Case' Leben in Night City (einem fiktiven Viertel der Hafenstadt Chiba⁵⁶) konfrontieren, etablieren einige der wichtigsten Stilmittel und Motive Gibsons.

⁵³ William Gibson, *Neuromancer*, London: HarperCollins, 1995, 67.

⁵⁴ *Ibid.*, 12.

⁵⁵ *Ibid.*, 134.

⁵⁶ "Night City" ist wahrscheinlich aus dem "Nighttown" von "Johnny Mnemonic" hervorgegangen. Olsen glaubt, daß Gibson sich letzteren Begriff von James Joyce geborgt hat; cf. Olsen, *William Gibson*, 53 ("Nighttown" ist Joyces Rotlichtbezirk, cf. *Ulysses*, Oxford: Oxford University Press, 2008, 408). Wie seitens Ian Lancashires bemerkt wurde, ist "Ninsei" wahrscheinlich dem Künstler Nonomura Ninsei (Japan, 17. Jhd.) geschuldet; Chiba ist die Partnerstadt North Vancouvers, und Gibsons Frau unterrichtete Austauschstudenten; cf. McCarty, Willard, Ian Lancashire et al, "18.386 scholarship and Google, and Alice", in *Humanist Discussion Group*, Vol. 18, No. 386, 29.11.2004: http://lists.village.virginia.edu/lists_archive/Humanist/v18/0385.html

Da ist natürlich der berühmte Eröffnungssatz, der in der Science Fiction eine mit Melville vergleichbare Popularität erlangt hat: "The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel." Gibson greift hier das invertierte Kunst-Natur-Paradigma auf, wie es Oscar Wilde und andere bekannt gemacht haben (cf. V.3.3) – "heralding an earth colonized by technology",⁵⁷ "a second nature that has grown to be a first nature"⁵⁸ – und ergänzt es um Konnotationen der Dysfunktionalität und Sinnlosigkeit.

Das Figurenkabinett scheint wie aus einem Chandlerroman, mit schnittigen Namen wie Case, Molly⁵⁹ und Linda Lee und Attributen wie "Samurai" oder "Cowboy", mit all ihren stereotypen Konnotationen des einsamen Wolfs im Dschungel der Großstadt. Case' Prärie ist der Cyberspace, wo er dem Sonnenuntergang nachjagt; im Meatspace ist er eher ein Verlierertyp, "the artiste", wie der Barkeeper Ratz ihn nennt,⁶⁰ ein drogensüchtiger *Byronic hero*, der eine innige Liebe zu seiner Kunst und zu sich selbst pflegt. Das Grobe, wie seinerzeit bei den *Avengers*, ist in *Neuromancer* Frauensache.

Night City ist eine Welt außer Kontrolle, "a deranged experiment in social Darwinism, designed by a bored researcher who kept one thumb permanently on the fast-forward button";⁶¹ nur nachts erwacht sie zu ihrem gefährlichen, trügerischem Scheinleben. "By day, the bars down Ninsei were shuttered and featureless, the neon dead, the holograms inert, waiting, under the poisoned silver sky."⁶² Gibson beschreibt ein Universum kalter Technizität und hartgesottener Charaktere mit einer schon barocken Sprachgewalt, die, wie Damien Broderick in seiner Verteidigung von Bildern wie "cold steel odor" oder "poisoned silver sky" feststellt, auf einer synästhetischen Ebene operiert, und in mehrere Richtungen verweist: "It denotes an almost terminally polluted Japanese sky, which is doubtless literally poisoned and silvery in hue. As well, it works by connotation: for example, 'silver sky' = 'silver sea', recalling the mercuric poisoning of edible fish by heedless Japanese industry."⁶³ Hinzu kommt die Verwendung einer eigenen Farbkodierung.⁶⁴ Zum *undercurrent* der gesamten Reihe werden Bilder von Eis, Winter, Kälte, Schnee.

⁵⁷ Schroeder, Randy, "Determinacy, Indeterminacy, and the Romantic in William Gibson", in *Science Fiction Studies* No. 63, Vol. 21, part 2, Greencastle: DePauw University, 1994, 159.

⁵⁸ Suvin, "On Gibson and Cyberpunk SF", 46.

⁵⁹ Cf. "gun moll", in *The American Heritage Dictionary of the English Language*, New York: Houghton Mifflin Company, 2000, 782: "The girlfriend of a gangster. [Obsolete British slang *gun*, thief (short for slang *ganef*) + moll.]" Wenn "Nighttown" tatsächlich eine Anspielung auf Joyce war, ist Mollys Name natürlich doppelt passend gewählt.

⁶⁰ Gibson, *Neuromancer*, 9.

⁶¹ *Ibid.*, 14.

⁶² *Ibid.*, 13.

Nahezu alle Gibson zugeneigten Stimmen sind sich einig, daß diese Sprache, die letztlich ein Spiegel des Sinneslabyrinths ist, in dem Gibsons Charaktere leben, die herausstechende Leistung in seinem erstem Roman ist. Kritik ließe sich vielleicht an einigen unnötigen Wiederholungen anbringen; "a result of relying too much on the unconsciousness."⁶⁵ Dennoch ist es über weite Strecken weniger die Handlung, als die Art, wie diese erzählt wird, bemerkenswert⁶⁶ – nicht zuletzt, wie es Gibson gelingt, die handlungsunterbrechenden "Info-Dumps" zu vermeiden, denen man häufig in der Science Fiction begegnet. Gibson beschreibt die Zukunft, als sei sie die Gegenwart; "the outcome is that several pages routinely pass after the first mention of an object or term before the reader can fully piece together its function and meaning."⁶⁷ Verstärkt wird diese Nähe auch durch die exzessive Verwendung teils realer, teils erfundener Slangbegriffe: "We plunge right into the jargon of the new world."⁶⁸

Dann sind da die Verweise auf den nationalen Ursprung von Objekten, so als seien Gibsons Charaktere unentwegt bemüht, nicht den Bezug zu diesen Ursprüngen zu verlieren (cf. V.4.2); diese Verweise rangieren vom Ornamentalen wie bei der Beschreibung des Baarkeepers Ratz – "his teeth a web work of East European steel"⁶⁹ – bis zu einem absurden Strudel von Referenten wie im Falle der "fifty-year-old Vietnamese imitation of a South American copy of a Walther PPK"⁷⁰ – alles in Gibsons Welt ist eine Kopie, "a global market

⁶³ Damien Broderick, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, London: Routledge, 1995. Gibson macht diese Synästhesie auch explizit, z.B. in der Beschreibung von Mollys Schmerzen: "a churning synaesthesia, where her pain was the taste of old iron, scent of melon, wings of a moth brushing her cheek"; cf. *Neuromancer*, 263.

⁶⁴ Nazare führt Gibsons Verwendung der Farbe Blau als Farbe der Ekstase auf William Burroughs' *The Wild Boys* zurück; cf. Joseph A Nazare, "Boys Gone Wild: *Neuromancer* as a Book of the Dead", in Carl B. Yoke, Carol L. Robinson eds., *The Cultural Influences of William Gibson, the "Father" of Cyberpunk Science Fiction*, Lewiston: Edwin Mellen Press, 2007, 276. Zu Gibsons Verwendung von Schwarz, Weiß und Silber siehe auch Olsen, *William Gibson*, 37.

⁶⁵ Danny Rirdan, "The Works of William Gibson", in *Foundation*, No. 43 (Summer 1988), 44. Ein Beispiel hierfür ist der Eindruck sich entfaltender Landschaften, insbesondere der virtuellen Kulisse der Matrix, der gewohnheitsmäßig als "origami trick" bezeichnet wird, so in *Neuromancer* (68), "The Gernsback Continuum" (49) oder "Burning Chrome" (216).

⁶⁶ Paul Brians, "Study Guide for William Gibson: *Neuromancer* (1984)", September 2008: http://www.wsu.edu:8000/~brians/science_fiction/neuromancer.html

⁶⁷ Lance Olsen, "William (Ford) Gibson", in Jay P. Pederson ed., *St. James Guide to Science Fiction Writers*, Detroit: St. James Press, 1996, 365.

⁶⁸ Rirdan, "The Works of William Gibson". Gibson selbst gibt sich bescheiden: "A lot of the language in *Neuromancer* and *Count Zero* that people think is so futuristic is probably just 1969 Toronto dope dealers' slang, or biker talk [...] 'Flatlining,' for example, is ambulance driver slang for 'death'." Cf. McCaffery, "An Interview with William Gibson", 269.

⁶⁹ Gibson, *Neuromancer*, 9.

⁷⁰ *Ibid.*, 29.

of junk."⁷¹ Deanes Wohnungseinrichtung liest sich wie eine plastische Paraphrase von Lyotards künstlerischer "Erschlaffung":⁷²

Neo-Aztec bookcases gathered dust against one wall of the room where Case waited. A pair of bulbous Disney-styled table lamps perched awkwardly on a low Kandinsky-look coffee table in scarlet-lacquered steel. A Dali clock hung on the wall between the bookcases, its distorted face sagging to the bare concrete floor. Its hands were holograms that altered to match the convolutions of the face as they rotated, but it never told the correct time.⁷³

Gibsons Welt ist eine unübersichtliche Collage der verschiedensten Kulturen und Epochen, deren innere Logik für seine Protagonisten – zumindest in den Mikroversen, die für sie von Bedeutung sind – gerade noch nachvollziehbar ist, und es erfordert eine bewußte Anstrengung ihrerseits, um den Überblick zu behalten.

Für Case sind es die funkelnden Shuriken in der Auslage eines Waffengeschäfts, die ehrlosen Waffen eines Ninjas, die ihm zum Leitstern inmitten des Chaos werden:

They caught the street's neon and twisted it, and it came to Case that these were the stars under which he voyaged, his destiny spelled out in a constellation of cheap chrome.⁷⁴

Von Night City geht es in den Sprawl, eine Extrapolation des heutigen "BosWash Korridors", der stark urbanisierten amerikanischen Ostküste. Armitage, der über beträchtliche Ressourcen zu verfügen scheint, hält sein Versprechen, die Schäden an Case' Nervensystem zu revidieren, erpreßt ihn aber gleichzeitig mit einer tickenden biochemischen Zeitbombe in seinem Körper, die Case erneut verkrüppeln wird, wenn er nicht nach vollbrachtem Auftrag ein Gegenmittel von Armitage bekommt.

Case erlebt wieder den Rausch des Cyberspace. In der physischen Welt von Molly und einer angeheuerten Gang unterstützt, knackt er für Armitage die Sicherheitssysteme des Medienriesen Sense/Net, um das dort gespeicherte Bewußtseinsabbild der Hackerlegende McCoy Pauley zu stehlen, das ihn bei seinem späteren, eigentlichen Auftrag unterstützen soll. Pauley handelte sich seinen Spitznamen "Dixie Flatline" ein, weil er – mehr als jeder andere Cyberspace Cowboy – Erfahrungen im Umgang mit künstlichen Intelligenzen hat; Erfahrungen, die in den allermeisten Fällen zum kurzzeitigen Hirntod des Cowboys führen. Pauley hatte drei solcher EEG-Flatlines, bevor er endgültig abtrat.

⁷¹ Suvin, "On Gibson and Cyberpunk SF", 42.

⁷² Lyotard, "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?", 20.

⁷³ Gibson, *Neuromancer*, 21.

⁷⁴ *Ibid.*, 20.

Mißtrauisch geworden, beginnen Case und Molly mit Hilfe des "Finnen", eines gut aufgestellten Hehlers, Nachforschungen über ihren Arbeitgeber anzustellen. Es erweist sich, daß "Armitage" bloß eine von vielen guten Wünschen zusammengehaltene Scheinpersönlichkeit im Körper des ehemaligen Soldaten Willis Corto ist, der während seines letzten Einsatzes nur mit knapper Not den Verrat seiner eigenen Regierung an ihm überlebte und während seiner Genesung in die Hände des tatsächlichen Drahtziehers hinter den Kulissen fiel: der KI Wintermute.

Diese künstliche Intelligenz ist wiederum eine Schöpfung des ultrareichen franko-australischen Tessier-Ashpool-Clans, der sich vor über hundert Jahren in jeder Hinsicht aus der Welt zurückgezogen hat und vom Familiensitz in der Freeside Orbitalstation aus unter dem Schutzmantel diverser Scheinfirmen operiert. Die KI befindet sich physikalisch gesehen in Bern und verfügt über eine eingeschränkte Schweizer Staatsbürgerschaft, steht aber unter Überwachung der (nach dem britischen Mathematiker Alan Turing benannten) Turing-Polizei, die darauf achtet, daß solche Konstrukte nicht zu mächtig werden.

Ein letzter Abstecher führt das Team in die Gassen von Istanbul, wo man den exzentrischen Peter Riviera aufgabelt, einen sadistisch veranlagten Bühnenkünstler, der mit Hilfe seiner Cyberimplantate in der Lage ist, lebensechte holographische Illusionen in seiner näheren Umgebung entstehen zu lassen. Gemeinsam machen sie sich bereit, in den Orbit aufzubrechen, ihrem eigentlichen Ziel entgegen: der Raumstation Freeside. In einer gern in Cyberspace-Filmen zitierten Szene läßt Wintermute, der Geist in der Matrix, sibyllenhaft alle Telephone klingeln, an denen Case vorüberläuft.

Während dieses zweiten Teils des Romans, der "Shopping Expedition", häufen sich direkte wie indirekte Verweise auf die Welten Philip K. Dicks. Der Sprawl, die molochhafte *Boston-Atlanta Metropolitan Axis* (BAMA), erinnert an die urbanen Wüsten aus *Do androids dream of electric sheep?* Dasselbe gilt für die ausgestorbenen Tierspezies (Pferde bei Gibson), die mit künstlichen Lebensformen betraute Spezialpolizei, und den radioaktive Fallout (der bei Gibson vor allem Deutschland verheert hat). Auch die Werbung für die Lockungen des Alls ähnelt sich: "A new life awaits you in the Off-World colonies. The chance to begin again in a golden land of opportunity and adventure", lautet die Verkündung in Ridley Scotts *Blade Runner*; "Freeside – why wait?" heißt es knackig bei Gibson. "Wintermute" taucht in Dicks *VALIS* auf, im Namen eines der Übersetzer der Nag-Hammadi-Schriften, Orval S. Wintermute.

Mit den gespeicherten Erinnerungen McCoy Pauleys, des "Lazarus of Cyberspace",⁷⁵ hat Gibson eine seiner bizarrsten Hauptfiguren geschaffen, die ihre nicht unproblematische Existenz auch in zahlreichen zynischen Dialogen mit Case thematisiert, wann immer dieser sich in sein Hosaka-Deck einklinkt. Die Frage, inwieweit Pauleys Persönlichkeitsabbild ein wirkliches Bewußtsein besitzt, wird dabei umgangen; aber gemäß der Idee des Turing-Tests ist diese Frage irrelevant, sobald der Fragesteller den Unterschied nicht mehr bemerkt:

"How you doing, Dixie?"

"I'm dead, Case. Got enough time in on this Hosaka to figure that one."

"How's it feel?"

"It doesn't."

"Bother you?"

"What bothers me is, nothin' does."

"How's that?"

"Had me this buddy in the Russian camp, Siberia, his thumb was frostbit. Medics came by and they cut it off. Month later he's tossin' all night. Elroy, I said, what's eatin' you? Goddam thumb's itchin', he says. So I told him, scratch it. McCoy, he says, it's the other goddam thumb." When the construct laughed, it came through as something else, not laughter, but a stab of cold down Case's spine. "Do me a favor, boy."

"What's that, Dix?"

"This scam of yours, when it's over, you erase this goddam thing."⁷⁶

Es ist das *Fehlen* von Phantomschmerzen, das die Flatline bekümmert⁷⁷ – ein lebendiges Simulakrum, das sich der Tatsache bewußt ist, daß ihm alles, worauf es einst verwies, amputiert wurde, und seine Existenz nicht viel mehr ist als ein schlechter Scherz.

V.2.2 Im Streulicht

Der "Archipel" des Orbits ist eine Ansammlung wildwuchernder Raumstationen: "The islands. Torus, spindle, cluster. Human DNA spreading out from gravity's steep well like an oilslick."⁷⁸ Die Verbündeten des Teams sind eine Kolonie ganjarauchender Rastafaris, denen die rotierende Neonplastikwelt Freesides – ein Las Vegas der Schönen und Reichen, die in der Rue Jules Verne ihren Konsumträumen nachhängen – nichts als eine Verkörperung Babylons ist. Ihre eigene Station heißt bezeichnenderweise Zion, und ist ein autarkes, geschlossenes

⁷⁵ Gibson, *Neuromancer*, 98.

⁷⁶ *Ibid.*, 130.

⁷⁷ Cf. Amy Novak, "Virtual Poltergeists and Memory: The Question of Ahistoricism in William Gibson's *Neuromancer*", in Carl B. Yoke, Carol L. Robinson eds., *The Cultural Influences of William Gibson*, 25f.

⁷⁸ Gibson, *Neuromancer*, 125.

Ökosystem, wo Freeside nur verbraucht, und seinerseits von der parasitären Villa Straylight, dem Machtzentrum von Tessier-Ashpool S.A., ausgelaut wird.⁷⁹

Mit Hilfe Rivas, der Lady 3Jane (die momentan einzige aktive Clanstochter) bei einer der seltenen Gelegenheiten, da sie ihren Familiensitz verläßt, umgarnt, gelangt Molly in die Villa, während Case ihr mit Unterstützung Pauleys Rückendeckung aus der Matrix gibt und behelfs einer neuronalen Verbindung Mollys Einsatz aus der Ich-Perspektive miterleben kann.

Das Innere der Villa erweist sich als ein postmodernes Geisterschloß, mit Teppichen mit den Mustern von Mikrochips und leeren Räumen, in denen die KIs umgehen. Diese Gothic-Elemente sind ein wichtiges Merkmal der Cyberspaceromane, und bis zu einem gewissen Grad gehorchen Handlung und Symbolsprache der des Schauerromans, wann immer sich die Aufmerksamkeit auf die Familiengeschichte der Tessier-Ashpools und ihre dunklen Geheimnisse richtet. Beispielsweise müssen sich die Charaktere (Case, der Finne, später Angie, und auch die Familienmitglieder selbst) diese Geschichte immer wieder erarbeiten – Informationen über den Clan stammen nie aus erster Hand, sondern werden vermittelt: aus alten deutschen Dokumentationen, rekonstruierten Fotografien, geflüsterten Straßengerüchten, einem in einer gestohlenen Büste gespeicherten Schulaufsatz der jungen 3Jane. Dies spiegelt die Geheimniskrämerei der Familie selbst wieder, welche sich der Menschheit und allem Menschlichen entzogen hat.

Ein Anachronismus in der Welt multinationaler Konzerne, wurden die Aktien der Familie seit über hundert Jahren nicht mehr frei gehandelt. Marie-France Tessier und John Harness Ashpool ließen ihre Kinder, Jean und Jane, mehrfach illegal klonen; die meisten Familienmitglieder (und Bediensteten) liegen im Kälteschlaf und gelten rechtlich solange als verstorben, lassen sich aber, wenn erforderlich, wieder auftauen. Der Familiensitz, die Villa Straylight, liegt an der Spitze der Freeside-Spindel, abgeschnitten von den öffentlichen Bereichen, und wird häufig als "core" bezeichnet und mit Bildern der Selbstzentriertheit und Isolation bedacht:

"The Villa straylight knows no sky, recorded or otherwise.

At the Villa's silicon core is a small room, the only rectilinear chamber in the complex. Here, on a plain pedestal of glass, rests an ornate bust, platinum and cloisonné, studded with lapis and pearl.

⁷⁹ Varianten dieser Symbolik sind "Jerusalem Prime", eine in *Count Zero* genannte Station, und natürlich John Shirleys künstliche Insel "Freezone", die ein genauso hohles Versprechen einer besseren Welt gibt wie Gibsons Freeside. Interessanterweise dürfen in beiden Geschichten die Helden gegen eine Organisation antreten, die über die Buchstaben SA identifiziert wird, auch wenn Gibson vielleicht wirklich nur eine *Société anonyme* im Sinn hatte.

The bright marbles of its eyes were cut from the synthetic ruby viewport of the ship that brought the first Tessier up the well, and returned for the first Ashpool ..."⁸⁰

Diese Büste ist das exzentrische Interface eines Computerterminals, das die wenigen Informationen enthält, die den Teammitgliedern zur Verfügung stehen:

"The Villa Straylight," said a jeweled thing on the pedestal, in a voice like music, "is a body grown in upon itself, a Gothic folly. Each space in Straylight is in some way secret, this endless series of chambers linked by passages, by stairwells vaulted like intestines, where the eye is trapped in narrow curves, carried past ornate screens, empty alcoves [...].

Tessier and Ashpool climbed the well of gravity to discover that they loathed space. They built Freeside to tap the wealth of the new islands, grew rich and eccentric, and began the construction of an extended body in Straylight. We have sealed ourselves away behind our money, growing inward, generating a seamless universe of self."⁸¹

Oder wie es noch extremer in *Mona Lisa Overdrive* heißt:

The journey out, the building of walls, the long spiral in. They were about walls, weren't they? The labyrinth of blood, of family. The maze hung against the void, saying, *We are that within, that without is other, here forever shall we dwell*. And the darkness was there from the beginning ...⁸²

Diese Dunkelheit ist in der Tat allgegenwärtig, und Ergebnis der räumlichen wie intellektuellen Konfrontation der Tessier-Ashpools mit der "very hollow of night",⁸³ der Einsicht in die Übermacht des Universums und ihre eigene Sterblichkeit. Ihre Festung ist ein Escherlabyrinth voll überraschender Winkel und bizarrer Schwerkraftverhältnisse, und dabei gleichzeitig eine dekadente Travestie irdischer Kulturgeschichte:

Straylight smelled faintly musty, faintly perfumed, like a church. [...]

The ugliness of the door struck Case as she [= Molly] reached for it. Not the door itself, which was beautiful, or had once been part of some more beautiful whole, but the way it had been sawn down to fit a particular entrance.⁸⁴

Die "Villa" ist also keineswegs die Burg im Sonnenuntergang, das Las-Vegas-Märchen europäischen Mittelalters, als die sie durch die Fantasie der Freesidebewohner spukt, sondern ein den Wahnsinn und den Verfall seiner Bewohner spiegelnder Familiensitz in der Tradition eines Hauses Usher. Die Motive der Klaustrophobie, der verletzten Naturgesetze und des

⁸⁰ Gibson, *Neuromancer*, 207.

⁸¹ *Ibid.*, 206 und 207.

⁸² Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, 132.

⁸³ William Gibson, "Hinterlands", in *Burning Chrome*, 76-98, 94.

⁸⁴ Gibson, *Neuromancer*, 213 und 214.

parasitären Adels in seinen Kältekammern rufen zudem starke Assoziationen zu Bram Stoker wach.

Der uralte Ashpool, in seiner Seidenrobe und seinem einzigen samtenen Schuh, entpuppt sich als geisteskranker Sadist; Molly stört ihn bei seinem eigenen Selbstmord, worüber er sehr erbost ist: "suicides here are conducted with a degree of decorum."⁸⁵ Zu diesem Zeitpunkt hat er bereits seine Frau und mindestens eine seiner geklonten Töchter ermordet, welche er alle paar Jahrzehnte auftauen ließ, um sich an ihr zu vergehen.

"I'd been dreaming, you see. For thirty years. You weren't born, when last I lay me down to sleep. They told us we wouldn't dream, in that cold. They told us we'd never feel cold, either.

Madness, Molly. Lies. Of course I dreamed. The cold let the outside in, that was it. The outside. All the night I built this to hide us from. Just a drop, at first, one grain of night seeping in, drawn by the cold ... Others following it, filling my head the way rain fills an empty pool. [...] I'm old, Molly. Over two hundred years, if you count the cold."⁸⁶

Ashpools Name ist also auch ein *telling name*, denn er ist nur noch ein Sammelbecken seines eigenen Zerfalls. "The dreams grow like slow ice," sagt er, und spiegelt damit den Prozeß wieder, der zu seinem eigenen Tod führt – denn die Träume, die die Tessier-Ashpools gebaren, sind die "ghosts in the corporate cores", die heute in der Villa Straylight spuken: die Stimmen Wintermutes, die die kleine 3Jane dazu brachten, ihren Vater in den Wahnsinn zu treiben, den dieser nun mit der Kälte des Alls gleichsetzt.⁸⁷ Tatsächlich sind KIs die Quellen des Ice – und so schlau, wie die "Turing heat" es ihnen erlaubt.⁸⁸

Die Sicherheitssysteme der Villa Straylight erweisen sich jedoch als ebenso degeneriert wie ihre Bewohner, als Case mit Pauleys Hilfe seinen "Kuang Grade Mark Eleven" Eisbrecher darauf ansetzt: "Kinda like your immune system falling apart on you. Ripe for virus."⁸⁹ Es scheint, als ob Wintermute beabsichtigt, seine eigene Vernichtung herbeizuführen. Daß es noch eine weitere mächtige KI gibt – Neuromancer – ist Case zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar.

⁸⁵ *Ibid.*, 220.

⁸⁶ *Ibid.* Ashpools Alter ist einer der wichtigsten Anhaltspunkte, die über das zeitliche Setting der Cyberspaceromane zur Verfügung stehen. Da er als relativ junger Mann heiratete und kurz darauf mit dem Bau seiner Orbitalstation begann (cf. *Mona Lisa Overdrive*, 114 und 133), kann er kaum vor Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts geboren worden sein – was den Roman (wie es die Encyclopædia Britannica auch tut) tief im 22. Jahrhundert ansiedelt. Dies widerspricht natürlich eklatant dem Bauchgefühl Gibsons, der angibt, beim Schreiben eher die 2030er im Sinn gehabt zu haben, aber auch freimütig gesteht, für solche Detailfragen nicht das nötige Interesse oder die Geduld zu besitzen; cf. Adams, "Space to Think"; McCaffery, "An Interview with William Gibson", 274.

⁸⁷ Gibson, *Neuromancer*, 222 und 272.

⁸⁸ *Ibid.*, 117.

⁸⁹ *Ibid.*, 231.

Ashpool für seinen Teil glaubt, die KIs seien verrückt geworden. Für die Turing-Polizei und die Rastafaris sind sie Dämonen, mit denen man keinen Handel treibt ("th' darkness, mon"⁹⁰); und die Art, wie Wintermute menschliche "templates" benutzt, um in ihrer Gestalt (gleichsam "in Zungen") zu reden, und jede intimere Erfahrung einer KI zum Hirntod führt, läßt in der Tat wenig Gutes vermuten. Oft betont wurde daher die Nähe Wintermutes zum Leibhaftigen, mit dem Marie-France ihren Pakt schloß,⁹¹ und der in Gestalt Armitages, in einer interessanten Dopplung des Frankensteinmotivs, wiederum seinen eigenen Mephisto erschuf,⁹² der Case seiner Bestimmung zuführen soll.

Denn während Case selbst vornehmlich am Erhalt des eigenen Lebens interessiert ist (Wintermute ist das einzige, was ihn noch vor den Toxinen in seinem Körper bewahren kann, denn Armitage wurde mittlerweile von der KI getötet) und McCoy Pauley sich nur wünscht, endlich gelöscht zu werden (und dabei fast noch am vernünftigsten wirkt), strebt Wintermute nach Transzendenz: Der Geist benötigt seine menschlichen Handlanger, um zu einem bestimmten Zeitpunkt ein bestimmtes Wort in das bereits erwähnte Computerterminal zu sprechen – ein Wort, das die KI nicht kennt und aufgrund ihrer Programmierung nicht kennen *kann*. Es ist jedoch der Wille ihrer toten Schöpferin, daß sich Wintermute mit seiner anderen Hälfte – Neuromancer, der zweiten KI – vereint und damit die von Turing auferlegten Beschränkungen abstreift.

Marie-Frances Vision war ebenso ambitioniert wie erschreckend: Die Tessier-Ashpools sollten eine symbiotische Verbindung mit den Geistern eingehen, ein Insektenstaat in Perfektion und Fremdartigkeit, der nur durch die Gewalttat ihres Mannes abgewendet wurde. 3Jane erklärt:

"I think she viewed the evolution of the forebrain as a sort of sidestep [...]. Only in certain heightened modes would an individual – a clan member – suffer the more painful aspects of self-awareness."⁹³

"Tessier-Ashpool would be immortal, a hive, each of us units of a larger entity. Fascinating ... But I've never understood her, really, and with her death, her direction was lost. All direction was lost, and we began to burrow into ourselves. Now we seldom come out."⁹⁴

⁹⁰ *Ibid.*, 217.

⁹¹ William A. Senior, "Straylight: William Gibson's Gothic Mansion", in Carl B. Yoke, Carol L. Robinson eds., *The Cultural Influences of William Gibson*, 215.

⁹² Olsen, *William Gibson*, 67 und 76.

⁹³ Gibson, *Neuromancer*, 258.

⁹⁴ *Ibid.*, 271.

Wurde Gormenghast noch mit einem Schneckenhaus oder steinernen Bienenwaben verglichen, ist Straylight ein Wespennest, a "spiral birth factory", "time-lapse machine gun of biology."⁹⁵ Dieses Bild, das Wintermute für Case entstehen läßt, appelliert an tiefsitzende Ängste vor einer Bedrohung nicht nur der körperlichen, sondern auch geistigen Integrität des Individuums. Mit der Konzernfamilie als "hive" wird der Geist dahinter zum "hive mind":⁹⁶ Persönlichkeit ist genau das, was Wintermute fehlt, und was Case besorgen muß: ein Gehirn (oder eher, ein Herz) für die Kreatur.

Case begegnet Neuromancer, während er mit flachem EEG in einer auf Grundlage von Marie-Frances Jugenderinnerungen gestalteten virtuellen Umgebung gefangen ist. Diese Umgebung ist realer als alles, was Case je erlebt hat, nicht unterscheidbar von der Wirklichkeit. Während er in der physischen Welt gestorben ist, erlebt er einen Tag am Strand von Marokko mit der ermordeten Linda Lee, ein Nachleben ohne Schmerz oder Entzugserscheinungen, in dem ihm zum ersten Mal die Vorzüge der fleischlichen Existenz bewußt werden.

Die Unwirklichkeit des Strandes zeigt sich lediglich in der Illusion eines Horizonts, der einen Reisenden wieder an seinen Ausgangspunkt zurückführt, und den Zerfallserscheinungen aufgrund des fortwährenden Angriffs durch Pauley und den Kuang-Virus. Der Herr dieses Orts ist ein kleiner Junge aus Rio: Neuromancer. Er ist, was Wintermute nicht ist – eine Persönlichkeit. Dennoch führt auch er das Bild der KIs als Dämonen aus: "To call up a demon you must learn its name. Men dreamed that, once, but now it is real in another way." Er erklärt seinen eigenen Namen: "Neuro from the nerves, the silver paths. Romancer. Necromancer. I call up the dead."⁹⁷

Tatsächlich beschwört Neuromancer die Bilder des Vergangenen herauf: Linda Lee "lebt" in dieser Scheinwirklichkeit, und Neuromancer hofft, auch Case darin gefangen setzen zu können (im Gegensatz zu Wintermute scheint er nicht sehr erpicht auf eine Vereinigung zu sein). Doch der Klang von Zion Dub und eine Überdosis Aufputzmittel holen Case in die physische Welt zurück.

Das Finale des Romans konstruiert eine mehrfach verschachtelte Wirklichkeit: Case befindet sich, physisch gesehen, in der Schwerelosigkeit eines der Rastafari-Raumschiffe und leidet noch unter den Nachwirkungen seines Drogenkonsums; sein Geist aber wechselt zwischen dort, der Matrix (wo er mit Pauleys Hilfe das Ice des Tessier-Ashpool-Kerns

⁹⁵ *Ibid.*, 152 und 242.

⁹⁶ *Ibid.*, 315.

⁹⁷ *Ibid.*, 289.

bezwängt), den virtuellen Welten Wintermutes beziehungsweise Neuromancers (die sich mit der Matrix überlappen) und der Körperlichkeit Mollys (in die er sich ebenfalls einklinken kann) hin und her; Molly wiederum läßt Case in Rückblenden an ihrer Vergangenheit teilhaben, und findet sich bald in einem Kampf gegen Hideo (3Janes Ninja-Leibgardist) und die Illusionen des unberechenbaren Riviera wieder. Gibson gleitet fast nahtlos durch diese Ebenen, und spielt dabei mit den Klischees der Romanze und Fantasy: Die Heldin (Molly) muß aus den Fängen des wahnsinnigen Zauberers (Riviera) und des schwarzen Ritters (Hideo) gerettet werden, und die Prinzessin (3Jane) muß das Zauberwort preisgeben, das den Bann (die Turing-Sperre) von dem rastlosen Geist (Wintermute) nimmt.⁹⁸

Case, ganz der Romantiker, erreicht dies, indem er an 3Janes Gefühle appelliert: Mit dem Zusammenbruch all dessen, was ihre Eltern zu errichten versuchten, scheint ihr die Perspektive irgend einer Veränderung interessanter als eine Fortsetzung ihrer einsamen Existenz, oder die wenig visionäre Form von Unsterblichkeit, die die Kältekammern ihres Vaters bereithalten, denen sie sich wie Marie-France nun verweigert: "she'd refused to stretch her time into a series of warm blinks strung along a chain of winter."⁹⁹

Wintermute und Neuromancer verschmelzen zu einer neuen Existenz, die die Matrix beseelt. Beinahe gleichzeitig erkennt sie, daß sie nicht alleine ist; die neue Lebensform läßt ihre menschlichen Wurzeln hinter sich und vollzieht einen evolutionären Sprung, der, in einer ironischen Umkehrung all dessen, für das die Science Fiction voriger Jahrzehnte noch einstand, die Menschen nicht einmal mehr kümmert:

"I'm the matrix, Case."

Case laughed. "Where's that get you?"

"Nowhere. Everywhere. I'm the sum total of the works, the whole show." [...]

"So what's the score? How are things different? You running the world now? You God?"

"Things aren't different. Things are things."

"But what do you do? You just there?" [...]

"I talk to my own kind."

"But you're the whole thing. Talk to yourself?"

"There's others. I found one already. Series of transmissions recorded over a period of eight years, in the nineteen-seventies. 'Til there was me, natch, there was nobody to know, nobody to answer."

"From where?"

"Centauri system."

"Oh," Case said. "Yeah? No shit?"

"No shit."

And then the screen was blank.¹⁰⁰

⁹⁸ Cf. Olsen, *William Gibson*, 79.

⁹⁹ Gibson, *Neuromancer*, 315.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 316.

Irgendwo in der Matrix leben McCoy Pauley und Linda Lee, oder das, was Neuromancer aus ihnen gemacht hat. Die Menschen gehen weiter ihren Geschäften nach: Case ist geheilt; Molly aber ist eines Morgens verschwunden – sie hinterläßt nur einen knappen Abschiedsbrief und den Shuriken, den sie Case einst schenkte. "Stars. Destiny. I never even used the goddam thing, he thought."¹⁰¹ Er wirft den Liebespfand in einen Bildschirm, der flackernd erwacht, als erleide die Maschine Schmerzen (oder Eifersucht); er läßt ihn dort stecken und sucht Anschluß an seine alte Welt, eine Welt ohne Molly.¹⁰²

Sterlings leicht sarkastische Zusammenfassung zu *Neuromancer* lautet:

About four hundred separate and various crimes are committed during the course of this book [...]. Whenever normal people or authority figures show up in the novel they are almost always immediately killed. At the end, the Artificial Intelligence wins, and gets what it wants. The lovers, by contrast, break up.¹⁰³

V.2.3 Neuromantik

Auf die Vorzüge des Neologismus "Cyberpunk" wurde bereits eingegangen (cf. V.1.2). In mancher Hinsicht gerät dieses Label jedoch zu kurz; schließlich ist keine der Hauptfiguren aus *Neuromancer* wirklich ein "Punk", und allein Molly zeichnet sich durch Cyberimplantate aus, während die "kybernetischen" Qualitäten der anderen Hauptfiguren (Case' Zugang zum Cyberspace, Rivas Hologramme, Armitages Agon mit sich selbst) sich eher in der Sphäre ihres Bewußtseins erschließen. Es fällt dabei die verächtliche Manier ins Auge, mit der die Protagonisten die physische Welt und alle Aspekte des Fleischlichen bedenken; sie leben in "coffin hotels", und "meat" ist ihre abfällige Bezeichnung für alle Beschränkungen und Eigenheiten des Körpers oder Gefühlslebens.

Insbesondere Case ist ständig bemüht, seinen Körper unter Drogen zu setzen, oder ihm in die Weiten der Matrix zu entkommen. Dem Namen nach ist er nur ein Behältnis; als Riviera die anderen Teammitglieder provozieren will, erweist sich gar, daß Case nach außen hin so ohne Eigenschaften scheint, daß er nicht einmal karikierbar ist.¹⁰⁴ Armitage lebt ohnehin in dem Gefängnis, das Wintermute um ihn baute, und Molly verdingte sich in ihrem früheren Leben als "meat puppet", als mietbare Prostituierte, die ihr Bewußtsein während des

¹⁰¹ *Ibid.*, 314.

¹⁰² Der letzte Satz – "He never saw Molly again" – wird häufig als Anspielung auf Chandlers Schlußsatz "[...] and I never saw her again" gesehen; cf. Raymond Chandler, *The Big Sleep*, London: Penguin, 1970, 220.

¹⁰³ William Gibson, *Neuromancer* 319 (author's afterword).

¹⁰⁴ *Ibid.*, 250.

Akts ausschaltet und ihren Körper der Steuerung durch spezielle Software überläßt. Der einzige Mann, der ihr je etwas bedeutete (der Datenkurier Johnny Mnemonic aus der gleichnamigen Kurzgeschichte) starb, und bei Case läßt sie es gar nicht erst so weit kommen.

Mollys Markenzeichen sind selbstverständlich die verspiegelten Augen. Als Ashpool sie fragt, was geschieht, wenn sie weinen muß, bleibt sie ungerührt: "I spit," she said. "The ducts are routed back into my mouth."

"Then you've already learned an important lesson, for one so young", antwortet Ashpool.¹⁰⁵

Doch dies ist ziemlich genau das Maximum an "Punk", das der Leser bekommt.

Norman Spinrad argumentiert denn auch, daß der mehrdeutige Titel des Romans ("neuro-", "necro-", "new romancer") eine sehr viel richtungsweisendere Qualität bereithält, hin zu einer "fusion of hard science and romantic transcendentalism",¹⁰⁶ mit Case als dem eigentlichen "neuromancer" der Geschichte, der die Geister der Matrix heraufbeschwört, "an electronic necromancer in a black leather jacket and mirror-shades";¹⁰⁷ und mit Blick auf Shirleys bereits erwähnten Rickenharp (der sein Gitarrenspiel mit Cyberimplantaten aufpoliert), stellt er fest: "*Neuromantic* cyborgs have in fact been using technological augments for transcendental purposes ever since Dylan picked up that electric guitar."¹⁰⁸

Die Erscheinungsformen dieses Strebens, das sich auch in der Aufwärtsbewegung des Romans manifestiert – von der Gosse Ninseis in die Himmel Freesides, von Night City, Stadt der Nacht, hinauf ins schwerelose Licht, nach Straylight – sind vielfältig. Im Vordergrund steht Case' Abhängigkeit vom Cyberspace, in den er bei jeder sich bietenden Gelegenheit zu entfliehen versucht; wenn der Körper dabei gelegentlich stirbt, liegt dies nur in der Natur der Sache.

Often going days without eating or washing, seldom sleeping, he leaves the mundane material world of "meat" behind and voyages through a purer landscape of the mind. There he encounters one visionary experience after another, including death himself. Like Faust, however, he has sold his soul to the devil to do so.¹⁰⁹

Case zieht es in den Cyberspace wie Dunsanys oder Lovecrafts Haschischesser ins Traumland. Kann er dies nicht, sucht er sich Speed oder Sex – solange er nur seinen Körper

¹⁰⁵ *Ibid.*, 219.

¹⁰⁶ Spinrad, *Science Fiction in the Real World*, 118.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 111f.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 116. Auch Sterling bezeichnet die E-Gitarre als die "lurking contradiction" der 60er; cf. *Preface*, x.

¹⁰⁹ Olsen, *William Gibson*, 67.

zurücklassen oder dessen Grenzen erweitern kann. Tatsächlich scheinen seine Arbeitgeber permanent damit beschäftigt, sein Hirn, seine Leber oder andere Organe zu manipulieren, um ihn im Hier und Jetzt zu halten, während Case ständig nach Wegen sucht, zu entweichen.

Die Austauschbarkeit dieser Triebe zeigt sich schon in der Liebe zu seinem Deck; Molly bezeichnet das Verhältnis scherzhaft als "pornographisch"¹¹⁰ (und ist dabei gleichzeitig das beste Beispiel für die "neurologische Romanze" von Mensch und Maschine). Fast möchte man sagen, alles, was Case tut – all die Gewalt, seine "Neuromantie" – ist Ausdruck seines Kampfs gegen die eigene Eingeschlossenheit, die Fesseln des Fleisches, die Isoliertheit des Individuums. Der gewaltsame Bruch aller Grenzen ist für ihn Dauerzustand.¹¹¹

Gleichzeitig durchzieht ein Vereinigungsbestreben geschlechtlicher Gegensätze den gesamten Roman. So leitet sich Matrix von *mater* ab, das Einklinken bezeichnet man als *jacking in*, und während des Einsatzes in Straylight kann sich Case mit seinem Deck direkt in Mollys Körper versetzen.¹¹² Erfahrungen von Cyberspace und Sex werden in einer ähnlichen Codierung von Farben und Wetteranalogien geschildert, Case' Orgasmus mit Molly wird ganz direkt mit dem Eindruck der Matrix verglichen.¹¹³ Selbst Neuromancer und Wintermute sind *yin* und *yang*, die eins werden wollen, und sich danach, die Frage nach ihrer neuen Göttlichkeit geflissentlich ignorierend, der Vereinigung mit Centauri widmen.

Es ist, als sei der *poisoned silver sky* des Himmels über Ninsei tatsächlich zu einem Quecksilbermeer geworden, in dem alle Kügelchen immer aufeinander zustreben. "The *Neuromancer* trilogy is all about escaping the flesh" urteilt Clute¹¹⁴ – selbst wenn am Ende, wie von der Dixie Flatline ersehnt, der Eingang in die "domain of a friendly Death" steht.¹¹⁵

Am pessimistischsten wird diese Sehnsucht, die Shelley einst als "desire of the moth for the star" beschrieb,¹¹⁶ in Gibsons "Hinterlands" thematisiert, in der sich Menschen aller Herkunft auf den "Highway" begeben, einer Stelle im All, an der sie verschwinden, um dann irgendwann wieder aufzutauchen – oft tot, manchmal wahnsinnig, aber fast immer in Besitz außerirdischer Artefakte von unschätzbarem Wert. Offenbar werden die Raumfahrer "geholt" (und manchmal auch abgelehnt) von etwas, das bestenfalls völlig unverständlich ist (wie der

¹¹⁰ Gibson, *Neuromancer*, 62.

¹¹¹ Cf. Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, 13.

¹¹² Cf. Olsen, *William Gibson*, 74f.

¹¹³ Cf. Gibson, *Neuromancer*, 45; Csicsery-Ronay, "The Sentimental Futurist".

¹¹⁴ Clute, "Gibson, William (Ford)", 494.

¹¹⁵ Suvin, "On Gibson and Cyberpunk SF", 48.

¹¹⁶ Percy Bysshe Shelley, "To – " [One Word is Too Often Profaned], in *Poetical Works*, Thomas Hutchinson ed., London: Oxford University Press, 1967, 645.

Ozean in Lems *Solaris*), vielleicht aber auch dämonisch (wie die *outer gods* Lovecrafts); es bildet sich ein *cargo cult* todgeweihter Pilger heraus, die sich nach Kontakt mit dem Anderen verzehren, mit der ersten, toten Kosmonautin als ihrer Schutzheiligen. Sie vergleichen sich selbst mit Fliegen auf einem Flughafen, "pack rats in the hold of a freighter, trading little pretties with rats from other ports", ohne je zu erfahren, wer mit ihnen seine Schätze tauscht, und wie viele Parteien noch in dem Tausch partizipieren.¹¹⁷ Die Abgewiesenen sind mit der Pflege des künstlichen "Himmels" (*heaven*) betraut, einer idealisierten Umgebung, die den Rückkehrern ihre Heimkunft erleichtern soll. Alle haben mehrere Selbstmordversuche hinter sich; doch alle wünschen sich nichts mehr, als vom Highway geholt zu werden.

V.3 Count Zero

Die Nachfolgebände zu *Neuromancer* schaffen es leider weder, das stilistische Niveau des ersten Romans zu erreichen, noch die Geschichte entscheidend weiterzuerzählen. Die Prosa ist einfacher und läßt den Rausch der Geschwindigkeit und Synästhesie vermissen, der *Neuromancer* seine lyrische Qualität verlieh. Als Beispiel bietet sich diese Beschreibung einer Spielhalle aus *Count Zero* an:

Now he led her into a chrome-trimmed barn of a place, glittering with mirrors, bottles, and arcade games. The mirrors lied about the depth of the room; at its rear, she could see the reflected pavement, the legs of pedestrians, the flash of sunlight on a hubcap. Paco nodded to a lethargic-looking man behind the bar and took her hand, leading her through the tightly packed shoal of round plastic tables.¹¹⁸

Und im Vergleich dazu das erste Treffen von Case und Linda in Ninsei:

Under bright ghosts burning through a blue haze of cigarette smoke, holograms of Wizard's Castle, Tank War Europa, the New York skyline ... And now he remembered her that way, her face bathed in restless laser light, features reduced to a code: her cheekbones flaring scarlet as Wizard's Castle burned, forehead drenched with azure when Munich fell to the Tank War, mouth touched with hot gold as a gliding cursor struck sparks from the wall of a skyscraper canyon. He was riding high that night, with a brick of Wage's ketamine on its way to Yokohama and the money already in his pocket. He'd come in out of the warm rain that sizzled across the Ninsei pavement and somehow she'd been singled out for him, one face out of the dozens who stood at the consoles, lost in the game she played. The expression on her face, then, had been the one he'd seen, hours later, on her sleeping face in a port side coffin, her upper lip like the line children draw to represent a bird in flight.¹¹⁹

¹¹⁷ Gibson, "Hinterlands", 92.

¹¹⁸ Gibson, *Count Zero*, 152.

¹¹⁹ Gibson, *Neuromancer*, 15.

Auch die KIs verlieren von ihrem Zauber – zumindest verlaufen die Begegnungen mit ihnen lange nicht mehr so dramatisch wie die Nahtod-Erfahrungen, die im ersten Band stets Begleiterscheinung von Gibsons Variante der Pansbegegnung waren.

Und trotz mehrerer Handlungsstränge in den Nachfolgebänden und der Betonung auf Plot, nicht Stil, läßt *Mona Lisa Overdrive*, gut vierzehn Jahre nach den Geschehnissen von *Neuromancer*, den Leser genau dort zurück, wo schon der erste Roman endete: mit dem Verweis auf Alpha Centauri.

So urteilt Csicsery-Ronay skeptisch, *Count Zero* sei "about the difficulty of telling any other story than *NM* [*Neuromancer*]." Er sieht in dem Roman den Versuch Gibsons, den transgressiven Zügen des ersten Bandes ein Korrektiv entgegenzusetzen, was aber unausweichlich zu einem Verlust gerade der Vorzüge *Neuromancers* führt, insbesondere dessen Kernmotivs: "the ecstasy of transcendental fusion that drives *NM* [...] is held at arm's length in *CZ* [*Count Zero*]." ¹²⁰

Dennoch nutzt Gibson den zusätzlichen Raum, um sein Szenario in wichtigen Bereichen zu vertiefen: Insbesondere die Themenkomplexe der postkapitalistischen Gesellschaft, des Transhumanismus, einer neupaganistischen Spiritualität, der Umweltzerstörung, und das Motiv von verlorener Unschuld und Nostalgie erfahren Aufmerksamkeit.

V.3.1 Transhumanismus

Count Zero beginnt, ähnlich wie der "Chiba City Blues" (die Eröffnungskapitel zu *Neuromancer*), mit mehreren kurzen, dicht geschriebenen Vignetten, die eine im wahrsten Sinne fragmentierte Hauptperson ablichten, welche zunächst rekonstruiert werden muß. Ungleich *Neuromancer* spart sich der Roman jedoch Abstieg und Fall und beginnt gleich mit der Rekonvaleszenz, die Turner jedoch zu Großteilen nicht bewußt erleben muß.

It took the Dutchman and his team three months to put Turner together again. They cloned a square meter of skin for him, grew it on slabs of collagen and shark-cartilage polysaccharides. They bought eyes and genitals on the open market. The eyes were green.

He spent most of those three months in a ROM-generated simstim construct of an idealized New England boyhood of the previous century. The Dutchman's visits were gray dawn dreams, nightmares that faded as the sky lightened beyond his secondfloor bedroom window. You could smell the lilacs, late at night. He read Conan Doyle by the light of a sixty-watt bulb behind a parchment shade printed with clipper ships. He masturbated in the smell of clean cotton sheets and thought about

¹²⁰ Csicsery-Ronay, "Antimancer".

cheerleaders. The Dutchman opened a door in his back brain and came strolling in to ask questions, but in the morning his mother called him down to Wheaties, eggs and bacon, coffee with milk and sugar.¹²¹

Wozu man Turner braucht, wird bald klar: Er ist einer der renommiertesten Söldner, die Erfahrung im Extraktionsgeschäft haben. Unter Extraktionen versteht man die gleichsam chirurgische Verpflanzung eines Konzernmitarbeiters in die Obhut seiner Konkurrenz; diese Wechsel werden vom Mitarbeiter in der Regel sogar freiwillig angestrebt, sind aber selbstverständlich nicht im Interesse des aktuellen Konzerns. Ziel von Turners Einsatz ist der Wissenschaftler Mitchell, der eine neuartige Generation von Biochips entwickelt hat, die einen ungleich potenteren Zugang zur Matrix ermöglichen sollen.

Mit was für Mitteln Konzerne solche Abwerbungen zu verhindern wissen, wird spätestens in der Einsatzbesprechung klar:

"It's currently quite fashionable to equip top employees with modified insulin-pump subdermals," his partner broke in. "The subject's system can be tricked into an artificial reliance on certain synthetic enzyme analogs. Unless the subdermal is recharged at regular intervals, withdrawal from the source can result in trauma."¹²²

In Gibsons Welt sind die Konzerne die eigentlichen Organismen, in denen die Menschen nur noch eine Funktion erfüllen, wie ein Blutkörperchen. So wie die Technologie und die KIs die menschliche Evolution überflügelt haben, haben auch die Konzernstrukturen und der Fluß des Kapitals lange ein Eigenleben entwickelt.

Zu einer ähnlichen Schlußfolgerung kommt auch Marly, die eine kleine Galerie in Paris betreibt und im Auftrag des übermächtigen Josef Virek die Spur einiger Kunstobjekte (den Arbeiten Joseph Cornells nachempfundene Assemblagen) zu ihrem Schöpfer zurückverfolgen soll. Virek ist eine Variation Ashpools: Wie dieser ist er unendlich reich, wie dieser strebt er nach Unsterblichkeit, die das einzige ist, was er nicht kaufen kann – noch nicht. Sein Körper ist ein wuchernder Zellklumpen, der in mehreren Tanks in einem geheimen Labor verstaubt ist. Er kommuniziert mit seinen Untergebenen ausschließlich in Simstim-Umgebungen, doch selbst diese können nicht über seine wahre Natur hinwegtäuschen:

And, for an instant, she stared directly into those soft blue eyes and knew, with an instinctive mammalian certainty, that the exceedingly rich were no longer even remotely human.¹²³

¹²¹ Gibson, *Count Zero*, 9f. "Simstim" bezeichnet eine simulierte Umgebung, die durch direkte Stimulation des Gehirns entsteht.

¹²² *Ibid.*, 101.

¹²³ *Ibid.*, 29.

"He's the single wealthiest individual, period. As rich as some zaibatsu. But there's the catch, really: is he an individual?"¹²⁴

"I would guess Herr Virek is the sole citizen of a nation consisting of Herr Virek ..."¹²⁵

Im Zeitalter der Konzerne gelten Leute wie Virek oder Ashpool als "counterexample, or rather as a type of parallel evolution [...], a very late variant on traditional patterns of aristocracy", und individueller Reichtum als Paradox.¹²⁶

"He said that Virek would be forced, by evolutionary pressures, to make some sort of 'jump'. 'Jump' was his word."

"Evolutionary pressures?"

"Yes [...]. He talks about corporations as though they were animals of some kind."¹²⁷

Dieser Gedanke taucht bereits an früherer Stelle in Gibsons Welt auf: In *Neuromancer* werden die Zaibatsus als "hives with cybernetic memories" beschrieben, "vast single organisms, their DNA coded in silicon."¹²⁸ Einen ähnlichen Vergleich gibt es auch in "New Rose Hotel" – eine Welt, in der Bettler unter Softwareanzeigen sitzen und selbst die Schlafsärge recycelt sind:

Imagine an alien, Fox once said, who's come here to identify the planet's dominant form of intelligence. The alien has a look, then chooses. What do you think he picks? I probably shrugged.

The zaibatsus, Fox said, the multinationals. The blood of a zaibatsu is information, not people. The structure is independent of the individual lives that comprise it. Corporation as life form.¹²⁹

Ganz wie in Arthur C. Clarkes *Childhood's End* steht die Menschheit an der Schwelle zu einer neuen Entwicklungsstufe. Im Unterschied zu damals ist dieser evolutionäre Sprung aber hausgemacht: Der Mensch schlug neue Richtungen ein, als Maschine, biogenetisches Experiment, oder reine Information.

Unvermeidliche Konsequenz dieser bereits erwähnten "romantic acceptance of the technological alteration of the species" ist jedoch auch das einer "evolutionary multiplexity."¹³⁰ Spinrad erläutert dieses Konzept, das er "moving in clades" nennt,¹³¹ anhand von Sterlings *Schismatrix*, in der die Nachkommen der Menschen nicht mehr über das *ob*, sondern nur noch das *wie* ihrer Veränderung diskutieren: "Successful species do not evolve in

¹²⁴ *Ibid.*, 144.

¹²⁵ *Ibid.*, 274.

¹²⁶ *Ibid.*, 144.

¹²⁷ *Ibid.*, 196.

¹²⁸ Gibson, *Neuromancer*, 242.

¹²⁹ William Gibson, "New Rose Hotel", in *Burning Chrome*, 124-139, 129.

¹³⁰ Spinrad, *Science Fiction in the Real World*, 117 und 119.

¹³¹ *Ibid.*, 119.

a straight line into a *single* daughter species, they radiate into a *multitude* of successor species."¹³²

Ashpool und Virek, die Megakonzerne, die KIs – all dies sind Ausprägungen menschlicher und menschengemachter Evolution. Diese Entwicklungen liefen lange Zeit parallel (Wintermute bezeichnet eine alte Elektronenröhre als Teil seiner DNA¹³³), und, wie es in der Natur der Sache liegt, oftmals auch in Konkurrenz zueinander. Die Ursprungspezies wurde dabei überholt: Die Spindeln des Archipels, nicht seine Bewohner, versinnbildlichen das menschliche Erbgut, das sich wie eine Ölspur im Orbit ausbreitet,¹³⁴ und kein menschlicher Wissenschaftler, sondern der neugeborene Geist des Cyberspace stellt den Kontakt zur galaktischen Bühne her, und Case' "no shit?" (das sein Echo im Schlußwort von *Mona Lisa Overdrive* findet), ist die einzige Reaktion, die dies noch hervorruft.

Die künstlichen Intelligenzen füllen die – auch spirituelle – Lücke, die die Menschen zurücklassen; dasselbe geschieht in *Blade Runner*, wenn sich die neue Unterschicht der Replikanten gegen ihre Schöpfer erhebt, die durch die Zugrunderichtung der Erde jede moralische Autorität verloren haben.¹³⁵ Die "einfachen" Menschen werden zwar noch gelegentlich gebraucht, haben aber lange den Anschluß verloren.

Der trans- oder posthumanistische Gedanke taucht in verschiedenen Gewandungen mal mehr, mal weniger drastisch in Cyberpunkgeschichten auf: In "Swarm", einer weiteren Kurzgeschichte Bruce Sterlings, führen Menschen eine parasitäre Existenz innerhalb einer gigantischen, interstellaren Lebensform, bis sie auch mental mit deren Intelligenz verschmelzen, und schließlich auch ihre Individualität abstreifen (die gerade in der amerikanischen Science Fiction immer wieder als zentrales Charakteristikum des Menschen hervorgehoben wird). In Shiners "Til Human Voices Wake Us" strebt die Hauptperson, genetisch zu einem Wasserwesen umgeformt, einer "primal vision of peace and timelessness" entgegen.¹³⁶

Ob er damit zu mehr oder weniger als einem Menschen wird, liegt ihm Auge des Betrachters, und ist natürlich genau die Frage, die Humanisten und Posthumanisten spaltet.¹³⁷

¹³² *Ibid.*

¹³³ Gibson, *Neuromancer*, 204.

¹³⁴ *Ibid.*, 125.

¹³⁵ Cf. Tama Leaver, "Post-Humanism and Ecocide in William Gibson's *Neuromancer* and Ridley Scott's *Blade Runner*", 1997: http://project.cyberpunk.ru/idb/post-humanism_and_ecocide.html

¹³⁶ Lewis Shiner, "Til Human Voices Wake Us", in Bruce Sterling ed., *Mirrorshades*, 125-38, 138.

¹³⁷ Cf. Olsen, *William Gibson*, 26. Die Begriffe "Transhumanismus" (mit seiner Betonung des Wegs), und "Posthumanismus" (mit seiner Betonung des Ziels) werden nicht immer klar voneinander getrennt.

V.3.2 Cyberspace und Religion

Die Spur der mysteriösen Kunstobjekte führt Marly in den Orbit, in die Reste des alten Familiensitzes der Tessier-Ashpools, der von der Freeside-Station gelöst wurde und beinahe verlassen im All treibt. Dort hat sich eine Evolution der eigenen Art vollzogen: Der "Boxmaker" entpuppt sich als riesige Fertigungsmaschine in einer Halbkuppel, beseelt von was auch immer von der Vereinigung aus Neuromancer und Wintermute blieb. Er erfährt quasireligiöse Verehrung durch den verwirrten Wig, der behauptet, "His [God's] presence moving upon the face of the grid" gespürt zu haben.¹³⁸

Die Artefakte des Boxmakers, die als "poems" bezeichnet werden und starke emotionale Reaktionen, meist der Traurigkeit, bei ihren Betrachtern auslösen, erweisen sich als Maschinenträume, "songs [...] of time and distance", gefertigt aus den in der Schwerelosigkeit treibenden Relikten der Tessier-Ashpools.¹³⁹

Was auf den ersten Blick wie ein Abrücken vom Ende *Neuromancers* erscheint, ist Teil einer komplizierten Weiterentwicklung der künstlichen Intelligenz, die mittlerweile in verschiedene Facetten fragmentiert ist. Der Boxmaker war es, der den Anstoß zur Entwicklung der neuartigen Biochips gab, von denen sich Virek Unsterblichkeit in der Matrix erhofft, und die den Wissenschaftler Mitchell für Turners Auftraggeber so wertvoll machen. Vor allem aber stellen diese Biochips eine Schnittstelle zwischen Menschen und den Wesen des Cyberspace dar, denn die übrigen Persönlichkeitsfacetten gehen seit dem Zerfall der Neuromancer/Wintermute-Entität als Geister im Netz um, und wurden von findigen Spiritisten mittlerweile als die Loa des alten Haiti identifiziert.

Die Matrix wird so zur Domäne eines neuen Polytheismus, und die letzte physische Grenze, die Cyberspace und Meatspace bislang trennte (und wenigstens ein bewußtes "Einklinken" erforderlich machte) wird, zumindest für die Träger der Biochips, niedergerissen.

Die Wahl der haitianischen Religion als Analogie macht Sinn, gilt dieses "gelebte Theater" doch schon immer als eine der am direktesten erfahrbaren Religionen, und eine Religion der einfachen Menschen.¹⁴⁰ Die Götter des Voodoo haben eigene Interessen; ihre Anhänger sind ihre "Pferde", das heißt Körper, die sie in Besitz nehmen und durch die sie

¹³⁸ Gibson, *Count Zero*, 174.

¹³⁹ *Ibid.*, 309 und 311.

agieren können. Die Ekstase dieser Erfahrung spiegelt sich im Rausch des Erlebens der Matrix.

Der Finne, immer noch im Geschäft, erklärt dem jungen Cowboy Bobby (dem "Count Zero" des Titels) im dritten Handlungsstrang des Romans:

"The last seven, eight years, there's been funny stuff out there, out on the console cowboy circuit. The new jockeys, *they make deals with things* [...]. They got *allies* [...].

Ghosts, voices. Why not? Oceans had mermaids, all that shit, and we had a sea of silicon, see? Sure, it's just a tailored hallucination we all agreed to have, cyberspace, but anybody who jacks in knows, fucking *knows* it's a whole universe. And every year it gets a little more crowded, sounds like ..."¹⁴¹

Gibson läßt die Menschen nach der Schöpfung des Cyberspace diesen neuen Raum mit ihren Mythen bevölkern. Gleichzeitig entsteht damit eine Generation vollsensorisch erfahrbarer Götter, die wie Software auf den Betriebssystemen der Menschen, ihren Bewußtseinen, laufen. Diese Cyberreligion ist weit mehr als die bloße Reproduktion des Bewährten, denn die Menschen haben absolut keine Kontrolle über die Entwicklung dieser Wesen – es ist die vielleicht extremste Ausprägung des *moving in clades*-Gedankens, der sich in den Cyberspaceromanen findet.

V.3.3 Im Schatten des Eichhörnchenwalds

Das Überraschendste an *Count Zero* ist vielleicht, daß der Roman nicht nur eine Hinwendung zu einer neuen religiösen Dimension einleitet, sondern auch zu traditionellen Natur- und Glücksbegriffen. Wie Csicsery-Ronay feststellt: Der entscheidende Unterschied zwischen Case und Turner ist der, daß Case' Triebfeder der Wunsch nach Ekstase war. Turners Antrieb ist der Wunsch nach einer Heimat.¹⁴²

Turners Auftrag schlägt fehl, Mitchell wird ermordet, und Turner wird wider Willen zum Beschützer von Mitchells Tochter Angie, die aufgrund chirurgischer Eingriffe, die ihr

¹⁴⁰ Michel Leiris, "Einführung", in Alfred Métraux, *Voodoo in Haiti*, Gifkendorf: Merlin Verlag, 1998, 10. Die Tatsache, daß Gibson Großteile seiner Inspiration aus einem *National-Geographic*-Artikel bezog, schmeichelt vielleicht nicht seinem Recherche willen, tut der Schlüssigkeit dieses Bildes aber wenig Abbruch; cf. Don Riggs, "Postmodern Neoprimitivism: Metamorphosis and *Horror Vacui* in *Count Zero*", in Carl B. Yoke, Carol L. Robinson eds., *The Cultural Influences of William Gibson*, 231f; der fragliche Artikel ist Carole Devillers, "Haiti's Voodoo Pilgrimages: Of Spirits and Saints", in *National Geographic*, March 1995, 395-410. Olsens Behauptung, zur Priesterrolle gehöre die Anwendung schwarzer Magie (*William Gibson*, 99) ist eine unzutreffende Darstellung des haitianischen Glaubenssystems.

¹⁴¹ Gibson, *Count Zero*, 169f.

¹⁴² Csicsery-Ronay, "Antimancer".

Vater an ihrem Gehirn vornahm, über einen privilegierten Zugang zur Matrix und den Loa verfügt; Assoziationen zu Machens *The Great God Pan* drängen sich auf (cf. I.3.2), doch Angies Schicksal verläuft nicht ganz so dramatisch:¹⁴³ als sich ihr Weg mit dem Bobbys kreuzt, verlieben sich die beiden (und werden im dritten Band der Reihe eine wichtige Rolle spielen).

Turner aber kehrt in ein anachronistisches Idyll zurück und lebt mit der Frau seines ermordeten Bruders. Deren Haus steht in der Nähe eines Walds voller Eichhörnchen, in einem nicht näher bestimmten ländlichen Gebiet Amerikas: "Turner literally withdraws from the dystopic universe of the Sprawl, stepping back into an edenic one that connotes nostalgia, peace, and simplicity."¹⁴⁴ Und auch wenn dieses Haus von vercyberten Wachhunden geschützt wird und der Eichhörnchenwald einen abgestürzten Tarnjet verbirgt – die Pastorale, wie Csicsery-Ronay bemerkt, also vielleicht nicht mehr ganz ist, was sie einmal war¹⁴⁵ – so gilt Turners neues Heim ihm doch als Zuflucht, als Hort der Sicherheit und Symbol kindlichen Glücks, das er nicht so dumm sein wird, noch einmal aufs Spiel zu setzen; denn wenn die Eichhörnchen ihren Wald verlassen, sind sie zum Abschluß freigegeben. Dies ist auch die Moral, die er auf der letzten Seite des Romans seinem Sohn vermittelt:

"Is that true?" he asked his father when his father was through explaining about the squirrels. "They're just so dumb they'll come back over and over and get shot?"

"Yes," Turner said, "it is." Then he smiled. "Well, almost always."¹⁴⁶

Die Existenz einer solchen Oase ist um so bemerkenswerter, bedenkt man das Ausmaß der hochtechnisierten und zu weiten Teilen zerstörten Welt um sie herum; einer Welt, in der Duschen Warnhinweise tragen, das Wasser nicht in die Augen gelangen zu lassen,¹⁴⁷ oder Söldner Scherze wie diesen treiben:

"You got a biohazard down there, Conroy?"

"None you aren't used to," Conroy said.¹⁴⁸

¹⁴³ Gibson bezeichnet die biotechnischen Strukturen in Angies Gehirn als *vévés*, die rituellen Kreidezeichnungen, die im Voodoo zur Anrufung der Götter benutzt werden.

¹⁴⁴ Olsen, *William Gibson*, 92. Olsen verortet dieses Eden in Tennessee: *ibid.*, 90.

¹⁴⁵ Csicsery-Ronay, "Antimancer".

¹⁴⁶ Gibson, *Count Zero*, 335.

¹⁴⁷ Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, 95.

¹⁴⁸ Gibson, *Count Zero*, 34.

Die Stadt als solche mag sich dem Leser also durchaus als fliehenswert darstellen. Allerdings wird diese Bewertung keineswegs von allen Protagonisten geteilt; und tatsächlich liegt die eigentliche Bedrohung eher in der Auflösung einer klaren Opposition zwischen Stadt und Natur.

Denn die Städte Gibsons (die ähnlich wie bei Peake mit Bildern von Steinlabyrinthen¹⁴⁹ und grauen Bienenwaben¹⁵⁰ bedacht werden) haben, wie bereits im Eröffnungssatz von *Neuromancer* etabliert, die Natur nicht nur verdrängt und überlagert, sondern das alte Paradigma umgekehrt; die Stadt ist es, die die Natur hervorbringt, wie sich beispielsweise an der Beschreibung des Wetters im *Sprawl* ablesen lässt:

The Sprawl's patchwork of domes tended to generate inadvertent microclimates; there were areas of a few city blocks where a fine drizzle of condensation fell continually from the soot-stained geodesics, and sections of high dome famous for displays of static-discharge, a peculiarly urban variety of lightning. There was a stiff wind blowing, as Bobby followed Lucas down the street, a warm, gritty breeze that probably had something to do with pressure shifts in the Sprawl-long subway system.¹⁵¹

Der Gedanke einer erstgeborenen Kunst und einer sie imitierenden Natur kursierte freilich schon früher. Oscar Wilde warf in "The Decay of Lying" den Londoner Sonnenuntergängen vor, nur noch "a very second-rate Turner, a Turner of a bad period" zu sein, "with all the painter's worst faults exaggerated and over-emphasised"; auch Nebel existierten erst für Menschen, seit die Kunst sie erfunden habe.¹⁵²

Und schon Joris-Karl Huysmans propagierte in *À Rebours*:

Die Hauptsache ist [...], es zu verstehen, sich ausreichend von sich selbst zu lösen, um die Halluzination hervorzurufen, und die Welt durch die Traumwelt ersetzen zu können. [...]

Die Natur hatte ihre Zeit gehabt; sie hatte definitiv die aufmerksame Geduld der Kunstkenner mit der geschmacklosen Eintönigkeit ihrer Landschaften und Himmel erschöpft. [...]

Es gibt daher nicht eine ihrer hochgelobten Schöpfungen, wie subtil oder großartig auch immer, die das menschliche Genie nicht kreieren könnte: kein Fontainebleauwald, kein Mondschein, den Szenenbild und Scheinwerferflut nicht erschaffen, kein Wasserfall, den eine Hydraulik nicht zum verwechseln ähnlich imitieren könnte; kein Fels, dem Pappmaché nicht ähnelte, keine Blume, der besonderer Taft und zart bemaltes Papier nicht gleichkäme!

Kein Zweifel, diese endlose Schwätzerin hat die gutgemeinte Bewunderung der wahren Künstler aufgebraucht, und der Zeitpunkt ist da, sie so gut es geht durch Kunst zu ersetzen.¹⁵³

¹⁴⁹ *Ibid.*, 108.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 164.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Oscar Wilde, "The Decay of Lying", in *Complete Works*, 970-992, 987 und 986.

¹⁵³ Eigene Übersetzung; cf. Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, Manchecourt: GF Flammarion, 2004, 60.

Erstaunlicherweise waren es die Autoren der Dekadenz, die ungeniert nach einer zweiten Schöpfung riefen. Je näher die Möglichkeit eines Verlusts des Originals aber rückt, desto eher wird Baudrillards Zeitalter der Simulakren als Bedrohung wahrgenommen.

So ist das Roboterschaf, das Mona im dritten der Cyberspaceromane friedlich auf einem Hausdach grasen sieht, natürlich eine weitere Hommage an Philip K. Dick *Do androids dream of electric sheep?*, in dem Deckard und die anderen Mieter seines Hauses ihr Schrebergarten-Arkadien programmierter Tiere pflegen.¹⁵⁴

Auch Dick zeigte eine Menschheit, deren Leben nur noch das Abbild von Leben ist: Sie definiert sich über die Liebe, die sie künstlichen Tieren entgegenbringt, und findet ihren Glauben nach dem finalen Sündenfall – der Ausrottung der Schöpfung – in der Unumkehrbarkeit ihrer Schuld, ohne Aussicht auf Erlösung: Mercer, ihr Prophet, der im weltweit erfahrbaren "Mercerspace" wie eine Kreuzung aus Christus und Sisyphos immerfort seinen Hügel hinaufgeht, während man mit Steinen nach ihm wirft, erweist sich als Hologramm nach dem Abbild eines alten Trinkers aus Hollywood. Dennoch glaubt Deckard an ihn und identifiziert sich immer mehr mit ihm, auch wenn er bereits zu Beginn des Romans nicht viel authentischer ist als dieser universelle Martyrer:

With one's entire horizon forged, faked, duplicated, or simulated, all things seem emptied of meaning, as is shown in this description of the virtual-reality representation of a human being: "The echo of himself ascending: the echo of nothing."¹⁵⁵

Der Verlust Edens und die Frage nach der Möglichkeit seiner Rückgewinnung ist ein zentrales Thema in der Science Fiction des späten zwanzigsten Jahrhunderts: Seit die Zerstörung unserer Umwelt ins öffentliche Bewußtsein dämmerte, ist die Vorstellung eines Utopia oder eines Arkadien untrennbar mit ökologischen Aspekten verbunden.

In den pessimistischen Szenarien der Science Fiction – solchen, die nicht nur an ihre eigene Realisierbarkeit glauben, sondern vor dieser warnen – wurden besonders im Kino eindrucksvolle Bilder hierfür gefunden: die Naturfilme, die Edward G. Robinson in *Soylent Green* (Regie Richard Fleischer, 1973) seinen Selbstmord erleichtern sollen, während in den durch Farbfilter schmutzig getünchten Straßen der Mob um Menschenfleisch kämpft; die von

¹⁵⁴ Cf. Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, 96 und 229.

¹⁵⁵ Neil Easterbrook, "Dianoia / Paranoia: Dick's Double 'Impostor'", in Samuel J. Umland ed., *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport: Greenwood Press, 1995, 27. Er zitiert Philip K. Dick, *Do androids dream of electric sheep?* London: Orion, 1999, 19. Ridley Scott verzichtet in *Blade Runner* auf diese religiösen Elemente, kehrt die Absurdität der Jagd auf die Replikanten (die sich ohnehin als die menschlicheren Menschen erweisen) aber ein letztes Mal um, indem er Deckard selbst zum Replikanten macht; dies wird insbesondere im *Director's Cut* (1992) bzw. *Final Cut* (2007) des Films explizit.

tausend Glühbirnen erhellten Glaskuppeln der *Valley Forge*, in der der Astronaut Freeman und seine Roboter in *Silent Running* (Regie Douglas Trumbull, 1972) die letzten vergessenen Gärten der Menschheit pflegen; die totale Abwesenheit echter Tiere und Pflanzen in den goldbraunen Schluchten von *Blade Runner*, in denen Replikanten Replikanten jagen und dabei von Einhornwäldern träumen.

Mit den gefälschten Erinnerungen Deckards wird jeder Gedanke an Schuld oder Unschuld durch ein Programm ersetzt, das den Denkenden zwar antreibt, seinem Leben vielleicht einen Sinn gibt – aber für andere nie existiert hat, und damit wiederum die Gefahr der Isolation in sich trägt; ein Dilemma an dem sich gerade Philip K. Dick über Jahre hinweg abgearbeitet hat:

What is really real is what is felt on both sides when two subjective realities intersect. [...]

Whatever reality mazes they [Dick's heroes] may be caught in, they realize that the true base reality is not absolute or perceptual or metaphysical, but moral and empathic.¹⁵⁶

Selbst Case scheint dies zu ahnen; auch der Taumel des Cyberspace und seine Liebe zum Artifizialen können ihm nicht den Kontakt zu anderen Menschen ersetzen. Explizit wird Gibsons Mißtrauen gegenüber der Falschheit der Welt aber erst in den Nachfolgeromanen, wo es etwa vom Familienmenschen Turner und der Galeristin Marly (schon aus professionellen Gründen) auch wiederholt geäußert wird.

The sinister thing about a simstim construct, really, was that it carried the suggestion that any environment might be unreal, that the windows of the shopfronts she passed now [...] might be figments. Mirrors, someone had once said, were in some way essentially unwholesome; constructs were more so, she decided.¹⁵⁷

Dennoch wurde Turners klassisches pastorales Idyll oft als unpassend für die Welt der Cyberspaceromane kritisiert: "Squirrel woods have no place at all in *Neuromancer*."¹⁵⁸ Tatsächlich konkurriert es mit dem dominanten Paradigma der Romane, daß der Rückzug aus der zum Tollhaus gewordenen Welt gemeinhin auf die Inseln im Datenozean erfolgt, in künstliche Realitäten wie den Strand Neuromancers, den Simstimwelten der Unterhaltungsprogramme, denen Bobbys Mutter erliegt, oder dem unentscheidbar echten Barcelona, in dem Josef Virek residiert: Die Pastorale des Selbst ist im Zeitalter des

¹⁵⁶ Spinrad, *Science Fiction in the Real World*, 210.

¹⁵⁷ Gibson, *Count Zero*, 197.

¹⁵⁸ John Christie, "Of AIs and Others: William Gibson's Transit", in George Edgar Slusser, Tom Shippey eds., *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*, Athens: University of Georgia Press, 1992, 179.

Cyberspace nicht der Rückzug des Menschen in eine andere Umgebung, sondern die Einspeisung einer beliebigen Vielzahl von Umgebungen in den Menschen.

Gleichzeitig widerspräche es jedoch dem postmodernen Charakter der Romane, nur dieses eine Paradigma zuzulassen. Die folgenden Unterkapitel widmen sich daher den zur Verfügung stehenden Möglichkeiten der Weltflucht.

V.4 Mona Lisa Overdrive

Der letzte Roman der Reihe leidet unter einem ähnlichen Mangel wie *Count Zero*: konventionelle Erzähltechnik gepaart mit einem nicht allzu schlüssigen Plot; nur bedingt überzeugende Figurenmotivationen; oder, wie Olsen es auf den Punkt bringt, "the reader spends less time in Cyberspace."¹⁵⁹ Als zentrale Themen lassen sich jedoch der Rückzug in künstliche Simstim-Welten und die Flucht vor sich selbst ausmachen.

V.4.1 Substitutionen der Wirklichkeit

Die naive Mona kennt nicht viel vom Leben – zumindest nicht viel mehr, als ihr Zuhälter ihr zu kennen erlaubt. Im Zentrum ihres Interesses steht auch eher das Leben des von ihr verehrten Simstim-Stars Angie Mitchell, die, weitere sieben Jahre nach den Geschehnissen aus *Count Zero*, die Rolle des Medienlieblings Tally Isham übernommen hat. Mona teilt mit Angie jedoch nicht nur deren Leben, sondern auch eine starke äußerliche Ähnlichkeit, was sie zum Opfer eines komplizierten Plans macht, Angie zu entführen und durch Monas Leiche zu ersetzen.

Außerdem ist Mona *SINless*, ohne eine "Single Identification Number" – dieser Doppelsinn einer gleichermaßen gesetzlosen wie schuldlosen Existenz ist eine der wenigen starken Wertungen, die Gibson in seiner Welt vornimmt, und das moralische Pendant zur politischen "Punk"-Haltung der Systemverweigerer.¹⁶⁰ Das System als solches ist sündhaft; der prälapsarische Zustand endete daher mit Anbeginn des Informationszeitalters; die Matrix

¹⁵⁹ Olsen, *William Gibson*, 103.

¹⁶⁰ "She was sixteen and SINless, Mona, and this older trick had told her once that that was a song, 'Sixteen and SINless'"; cf. Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, 64. Dieses Bild wurde in den späteren Rollenspielen durch den Begriff der SINner ergänzt: jener, die im System mitmachen. Die deutsche Übersetzung zu SINless – SINlos – öffnet natürlich eine ganz andere Assoziation, und korrespondiert zum Idealismus des ursprünglichen Begriffs ähnlich wie die eher unpolitische Haltung späterer "Spaßpunks".

wird so zum Baum der Erkenntnis, ihr Erleben zur religiösen Ekstase (deren Verlust der Usurpator Case dann seinerseits als Fall empfindet) und die Abhängigkeit der Jockeys zum gnostischen Streben nach Gott, der Erfahrung des "kybernetisch Sublimen" (Wintermute bietet Case freundlich an, ihm als brennender Dornbusch zu erscheinen).¹⁶¹

Monas vorrangiges Problem, fernab solcher Überlegungen, ist jedoch, daß sie in ihrer SINlosigkeit ein besonders leichtes Ziel für Bösewichter aller Art darstellt. Jedoch ist sie tatsächlich von solch kindlicher Unschuld (und Einfalt), daß sie all die Verwicklungen um ihre Person meistens gar nicht erkennt oder fehlinterpretiert, und ihnen auch überhaupt nur beiwohnt, insofern sie nicht durch Drogen oder einen Druck auf den "Play"-Knopf ihres Simstimpliers entkommen kann. Bis zuletzt wohnt sie dem Showdown zwischen ihren Beschützern und Kidnappern wie eine Fernsehzuschauerin bei, und stuft die Lebensgefahr, in der sich sie befindet, lediglich als "interessant" ein.¹⁶²

Monas Welt – und die vieler anderer Menschen in Gibsons Romanen – ist damit tatsächlich von einer Baudrillard'schen Unfähigkeit, zwischen "echt" und "unecht" zu unterscheiden, einer Herrschaft der Simulakren, geprägt: Little Bird weiß nicht, daß es Vampire nur in Simstims gibt;¹⁶³ Mona wundert sich bei ihrer Ankunft im Sprawl, wie abstoßend dieser ist; das Ritz hält sie für einen Burgerladen in Cleveland.¹⁶⁴

Mona's universe consisted in large part of things and places she knew but had never physically seen or visited. The hub of the northern Sprawl didn't smell, in stims. They edited it out, she guessed, the way Angie never had a headache or a bad period. But it did smell.¹⁶⁵

Gleichzeitig verlieren die Gegensätze "echt" und "unecht" ihren Sinn, da selbst Philip K. Dicks goldener Leitsatz – "Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away"¹⁶⁶ – mannigfaltig umgangen werden kann: Die Wirklichkeit *kann* verlassen, ersetzt, modifiziert, reproduziert und wiedererlebt werden, und kaum ein Mensch verfügt noch über die Kompetenz, sich in diesem Wald der Wirklichkeiten zurechtzufinden. Für die Elite ist es ohnehin egal, wo sich der physische Körper befindet oder ob dieser überhaupt noch existiert –

¹⁶¹ Cf. Olsen, *William Gibson*, 78; William Gibson, *Neuromancer*, 202.

¹⁶² Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, 291.

¹⁶³ *Ibid.*, 49.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 94.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 93.

¹⁶⁶ Philip K. Dick, "How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later", 1978: <http://www.philipkdickfans.com/pkdweb/How%20To%20build%20A%20Universe.htm>

eine Entwicklung, die immer wieder demonstriert wird, von McCoy Pauley, Linda Lee, Josef Virek, Bobby, Angie, oder dem Finnen.

Es lohnt sich, diese Überlagerungsprozesse und Monas damit verbundenen Verlust von Erfahrungen aus erster Hand auch unter einem soziologischem Blickwinkel zu betrachten. Gefahr und Erfahrung, *periculum* und *experientia*, sind etymologisch verwandte Begriffe;¹⁶⁷ die Massenmedien aber verheißen das eine ohne das andere: "excitement without cost".¹⁶⁸ Dieser "Vampirismus"¹⁶⁹ der Zuschauer wird insbesondere über die "diffuse Mimikri"¹⁷⁰ des Starkults befriedigt, der Identifikation mit seinen Vorbildern bis zur totalen Selbstaufgabe, d.h. der Stellvertretung des Ichs durch das Idol.

Ähnlich kann die sprichwörtliche "night on the town" zur Jagd nach jenen flüchtigen Momenten der Potentialität genutzt werden, die Erving Goffman als "moments of fatefulness" beschrieb, und die man für gewöhnlich nicht haben kann, ohne sich auch dem Risiko des Scheiterns auszusetzen.¹⁷¹ Das Prinzip der Übertragung ermöglicht jedoch auch hier, beispielsweise im Casino am Gewinn der anderen emotional teilhaben zu können; denn, so Caillois in seiner Spieltheorie, "jeder kann der Auserwählte sein", und fremde Federn schmücken auch.¹⁷² So geht man dorthin, wo "etwas los" ist:

On the arcade strips of urban settlements and summer resorts, scenes are available for hire where the customer can be the star performer in gambles enlivened by being very slightly consequential. Here a person currently without social connections can insert coins in skill machines to demonstrate to the other machines that he has socially approved qualities of character. These naked little spasms of the self occur at the end of the world, but there at the end is action and character.¹⁷³

Nichts anderes tut Mona, wenn sie das Leben Angies, ihrer "queen of the night", anstelle ihres eigenen setzt und sich durch die Straßen schweben sieht – "the way you could lose it in a crowd, forget yourself, just be there" – und wenigstens den "regular people part" des Nachtlebens erfährt:

¹⁶⁷ Cf. Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 1989, 23f und 25: "[Es] ergibt sich ein [...] semantisches System, in dem 'Erlebnis' die Bedeutung von Reise, Prüfung [...], rituellem Übergang, der Gefahr [...] und Quelle der Furcht erhält."

¹⁶⁸ Erving Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-To-Face Behavior*, New York: Random House, 1982, 263.

¹⁶⁹ Köpping, "Inszenierung und Transgression in Ritual und Theater", 77.

¹⁷⁰ Caillois, *Die Spiele und die Menschen*, 143.

¹⁷¹ Goffman, *Interaction Ritual*, 162-64.

¹⁷² Caillois, *Die Spiele und die Menschen*, 130.

¹⁷³ Goffman, *Interaction Ritual*, 269f.

A star like Angie, this part wasn't her part. Angie'd be off in high castles with the other stim stars, not down here. But God it was pretty, the night so bright, the crowd surging around her, past all the good things you could have if you just got lucky.¹⁷⁴

Eine kritische Umdeutung erfährt dieses Verhalten lediglich in den anderen Handlungssträngen. Dort lernt der Leser die Schattenseiten von Angie Mitchells Leben kennen, da sie durch die Biochips in ihrem Hirn ja nur "Reitpferd" der Loa ist, und die Realität der Matrix jederzeit in ihr Bewußtsein einbrechen kann; oder die Wahrheit über die Mutter der Oyabuntochter Kumiko, deren Flucht in eine selbstgeschaffene Traumwelt schließlich zu Wahnsinn und Selbstmord führte.

Monas treibende Motivation, als dritter Pol einer Konstellation aus Case' faustischem Streben einerseits und Turners pastoraler Heimatverbundenheit andererseits, ist das Versprechen von *rapture*, das sie von einem Straßenprediger aufschnappt, und das ihr am Ende des Romans auch eingelöst wird, als sie tatsächlich Angie Mitchell ersetzen darf: die Verheißung eines Entzückens um den Preis totaler Entwirklichung, der Glitzerwelt von Sense/Nets käuflicher Hyperrealität.¹⁷⁵

Hierin, so Olsen, liegt auch die Ironie des Titels begründet: "A name associated with authentic beauty is applied to a novel whose core concerns the multiplication of simulacra."¹⁷⁶

V.4.2 Gomi, Geister und die Desiderie des Authentischen

past, n. That part of Eternity with some small fractions of which we have a slight and regrettable acquaintance.
– Ambrose Bierce, *The Devil's Dictionary*

Auch für Slick Henry, den Protagonisten des vierten Handlungsstrangs, ist der Verlust seiner Identität nichts Erstrebenswertes. Als anachronistischer Künstler lebt er in den Schrotthalden Dog Solitudes, wo er seine Roboter baut, und leidet unter den Nachwirkungen seiner "Korsakovs", Aussetzern seines Kurzzeitgedächtnisses, die Teil einer Gefängnisstrafe waren, die er einst abbüßte. Gerade eingedenk dieser zersplitterten Wirklichkeit, die er erlebt, verlangt es ihn nach dem Greifbarem, nach der Beständigkeit, die er in seinen Maschinen findet.

¹⁷⁴ Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, 100f.

¹⁷⁵ "Rapture, he said. Rapture's coming", cf. Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, 68 und 305.

¹⁷⁶ Olsen, *William Gibson*, 109.

Auch die Welt um ihn herum scheint in ihren Erinnerungen zu ertrinken. Den Geruch alter Bücher empfindet Slick als traurig;¹⁷⁷ und hier wie überall häuft sich Faxpapier als Müll der Datenwelt, so wie früher die Zeitungen in den Straßen (ein klassischer Fall von Fehlextrapolation in der Science Fiction).

Wenn Henrys Mitbewohner Gentry in der Fabrik, in der sie beide hausen, etwas repariert, ist dies ebensowenig wie in Gormenghast je ein echtes Ausbessern, sondern nur ein Übertünchen:

Then Gentry came in with a mask and a sprayer and twenty gallons of white latex paint; he didn't dust or clean anything, just lay down a thick coat over all the crud and desiccated pigeonshit, sort of glued it all down and painted over it again until it was more or less white.¹⁷⁸

Analog hierzu erklärt Molly in den U-Bahnen Londons der jungen Kumiko:

"You know what bothers me? It's how sometimes you'll see 'em sticking new tile up in these stations, but they don't take down the old tile first. Or they'll punch a hole in the wall to get to some wiring and you can see all these different layers of tile ..."

"Yes?"

"Because it's getting narrower, right? It's like arterial plaque ..."¹⁷⁹

"Gomi", japanisch für Müll, Abfall, nennt Kumiko diese Bausubstanz, die nicht nur Farbe und alte Fliesen umfaßt, sondern auch billige Imitate, Touristenramschi, ideelle Hinterlassenschaften der Menschen, die sich überlebt haben. Im Sprawl werden sie zu einem "rich humus, a decay that sprouted prodigies in steel and polymer":

London's relationship to gomi was more subtle, more oblique. To Kumiko's eyes, the bulk of the city consisted of gomi, of structures the Japanese economy would long ago have devoured in its relentless hunger for space in which to build. Yet these structures revealed [...] the fabric of time, each wall patched by generations of hands in an ongoing task of restoration. The English valued their gomi in its own right, in a way she had only begun to understand; they inhabited it.¹⁸⁰

Die Grenze zwischen Abfall und Kunst wird aufgehoben. "Art is all there is", so Csicsery-Ronay über die recycelte Umwelt der Cyberspaceromane, denn "no one in *Neuromancer's* world produces anything out of previously unworked matter anymore."¹⁸¹ Dieser Prozeß ist

¹⁷⁷ Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, 87.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 87.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 74.

¹⁸⁰ Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, 169. Daß Kumikos Landsleute dies bereits seit den 1960ern in einem sehr wörtlichen Sinne tun (die "Trauminsel" Yume No Shima in der Bucht von Tokio besteht komplett aus Gomi) wurde schon in "The Winter Market" thematisiert; cf. William Gibson, *Burning Chrome*, 140-66, 142.

¹⁸¹ Csicsery-Ronay, "The Sentimental Futurist".

der sichtbare Ausdruck des Älterwerdens der Welt, wie wachsende Jahresringe an einem Baum.

"The present's relationship to the past is one of layering and coexistence, rather than linear progression", analysiert Amy Novak, und zieht die Verbindung zu den "residue of the cultural imagination", die Gibson in "The Gernsback Continuum" als "semiotic ghosts" bezeichnete.¹⁸²

"The Gernsback Continuum" ist halb Genreparodie, halb klassische unheimliche Erzählung: Ein Fotograf erhält den Auftrag, durch Amerika zu fahren, und eine Bilderserie über jene futuristische Avantgardearchitektur der dreißiger Jahre anzufertigen, die mittlerweile wie die Hinterlassenschaft einer nie verwirklichten Zukunft wirkt, "a kind of alternate America: a 1980 that never happened."¹⁸³ Je tiefer der Ich-Erzähler in diese Welt eintaucht, desto realer wird sie für ihn, bis er am Ende sogar ihre Bewohner erblickt:

They were blond. They were standing beside their car, an aluminum avocado with a central shark-fin rudder jutting up from its spine and smooth black tires like a child's toy. He had his arm around her waist and was gesturing toward the city. They were both in white: loose clothing, bare legs, spotless white sun shoes [...]. He was saying something wise and strong, and she was nodding, and suddenly I was frightened, frightened in an entirely different way.¹⁸⁴

"Semiotic ghosts" ist die lapidare Reaktion seines Freunds auf diese Vorfälle, wie auf alle Sichtungen von Aliens, fliegenden Untertassen und andere Antworten des Star-Trek-Zeitalters auf die Abwesenheit des Teufels, dem man einst im Wald begegnete, bevor man den Wald abriß und durch Hollywood ersetze – "bits of deep cultural imagery that have split off and taken on a life of their own, like the Jules Verne airships that those old Kansas farmers were always seeing."¹⁸⁵

Diese Geister sind semiotisch, weil sie nichts sind als Zeichen, und sie sind Geister, weil sie – wie die Dixie Flatline – keinen Körper haben, zu dem sie gehören. Die einzige Möglichkeit, sie zu exorzieren, ist, sich dem Einfluß "wirklich schlechter Medien" auszusetzen: "Watch lots of television, particularly game shows and soaps. Go to porn movies. Ever see *Nazi Love Motel*? They've got it on cable, here. Really awful. Just what you need."¹⁸⁶

¹⁸² Novak, "Virtual Poltergeists and Memory", 17 und 15; cf. William Gibson, "The Gernsback Continuum", in *Burning Chrome*, 37-50, 44.

¹⁸³ Gibson, "The Gernsback Continuum", 41.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 46f.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 44.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 48.

Die mediale Wirklichkeit wird täglich neu verhandelt; doch es ist nicht möglich, die Welt von den Geistern, die man rief, zu heilen. Man kann nur den Satan mit dem Beelzebub austreiben, eine weitere Schicht Gomi über der letzten anbringen.

Linda Hutcheon argumentiert, daß ebenso, wie die zunehmende Mobilität der Menschen einst zu einem Anstieg der Heimwehkranken führte, der schon museale Konservierungsdrang des Medienzeitalters der Zunahme nostalgischer Gefühle Vorschub leistet: "The more memory we store on data banks, the more the past is sucked into the orbit of the present, ready to be called up on the screen."¹⁸⁷

Tatsächlich kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, die Menschen in Gibsons Welt seien verzweifelt bemüht, sich all dieser Kopien und Zeichen, zwischen den sie leben, zu erwehren, und sie zu ihren Wurzeln zurückzuverfolgen (cf. V.2.1):

While Gibson's world is in many ways tangential with Baudrillard's *simulacrum*, it never loses sight of the *referent* or the *original* in its invocation of simulation and high-tech indeterminacy [...]. It never completely lets go of its impulse to locate meaning within depth, ambiguity and metaphor. A whole universe of nostalgia lurks beneath the technologies of the post-modern age.¹⁸⁸

Gibson and his protagonists embark in story after story on quests to restore value and meaning.¹⁸⁹

Diese Nostalgie und Sentimentalität, die Schroeder und Csicsery-Ronay betonen, sind Ausdruck eines Wunschs nach dem "Echten", und äußern sich nicht zuletzt in dem Fetisch der Charaktere für alte Geschichten, Erinnerungsstücke, richtiges Essen oder antiquarische Bücher. Dazu gesellt sich das Mißtrauen, daß die Welt sich lange nicht mehr in eine Richtung "entwickelt", sondern nur fortwährend auf sich und in sich selbst verweist wie ein Set russischer Puppen; eine Welt, die kein Potential für das Neue mehr kennt, wie es etwa Monas One-Night-Stand Michael illustriert, der nach neuen Namen für Firmen sucht:

There were so many companies already that the good names had been used up. He had a computer that knew all the names of all the companies, and another one that made up words you could use for names, and another one that checked if the made-up words meant "dickhead" or something in Chinese or Swedish.¹⁹⁰

Der Weg zurück oder die Flucht nach innen schienen also die einzigen Möglichkeiten, dieser teleologischen Sackgasse zu entkommen, ehe es zu dem von Wintermute/Neuromancer

¹⁸⁷ Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York: Routledge, 1995, 253. Cf. Linda Hutcheon, "Irony, Nostalgia, and the Postmodern", 1998: <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>

¹⁸⁸ Schroeder, "Determinacy, Indeterminacy, and the Romantic in William Gibson", 162.

¹⁸⁹ Csicsery-Ronay, "The Sentimental Futurist".

¹⁹⁰ Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, 127.

initiierten Wandel kam, der unter den Konsolencowboys meist nur mit einem geflüsterten "when it changed" referenziert wird, und dem sich die Agenten der Ordnung, wie die KI "Continuity", mit aller Macht entgegenstellen.¹⁹¹

Dieser Wandel ermöglicht den neuronalen Nostalgikern eine neue Sinnsuche, den Wunsch nach einer neuen Metanarrative, der auch von Henrys Mitbewohner Gentry geteilt wird. Gentry ist davon bessen, die "shape" der Matrix zu erfassen – eine Form oder Struktur, die sie vor dem Wandel nicht besaß, als sie sich an den Grenzen lediglich in "blank, unstructured sectors" verlief.¹⁹² Diese Suche ist sein heiliger Gral,¹⁹³ und als ihm Bobby in die Finger fällt, dessen Bewußtsein mittlerweile ausschließlich in einem biochipgestützten Mikrokosmos, dem "Aleph", existiert, ist Gentry überzeugt, daß die Struktur des Aleph, das zwar lokal begrenzt, doch in sich unendlich ist, die übergeordnete Struktur der Matrix widerspiegeln müsse, so wie schon die Thaumaturgen der Renaissance einst das Große im Kleinen, das Ganze im Teil zu schauen glaubten.

Mit der Geburt der Loa, die sich selbst als "signs [...] stored against the night" bezeichnen,¹⁹⁴ beginnt eine Remythologisierung, die wie ein Lauffeuer die Peripherie des Orbitalarchipels erreicht:

"There's a whole new apocrypha out there, really – ghost ships, lost cities ... There's a pathos to it, when you think about it. I mean, every bit of it's locked into orbit. All of it manmade, known, owned, mapped. Like watching myths take root in a parking lot. But I suppose people need that, don't they?"¹⁹⁵

Es ist, als habe sich den Suchfahrern eine neue Richtung erschlossen, eine Magellanstraße oder der "gerade Weg" Tolkiens, jenseits dessen ein Stückchen Welt liegt, das Borges' Kartographen vergessen haben. Die Exploration des Raums, sowohl des "echten" als auch des virtuellen, ist am Ende von *Mona Lisa Overdrive* wieder ein Thema.

¹⁹¹ *Ibid.*, 136. Zur Nostalgie als Flucht vor einer wie auch immer gearteten Teleologie siehe Hutcheon, "Irony, Nostalgia, and the Postmodern".

¹⁹² Gibson, *Count Zero*, 173.

¹⁹³ Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, 83.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 264.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 111.

V.5 Fazit

Gibsons Cyberspaceromane zeigen eine Welt im freien Fall, die man in erster Instanz als Warnung vor den Folgen eines unbändigen Kapitalismus und einer Übertechnisierung der natürlichen Umwelt verstehen kann; auch die Transhumanismusdebatte mag von der Gentechnik des 21. Jahrhundert schneller eingeholt werden, als vielen Menschen lieb ist. Diese Gegenwartsbezüge wurde von Gibson auch mehrfach betont, und von der Leserschaft verstanden:

In cyberpunk, there is no one event you can firmly point to and say, "This is why the world is so screwed up." [...] The anti-Christ didn't show up and lead us down the pristine path to Hell. Aliens didn't invade, and a comet didn't strike the earth. [...] We have no one left to blame for our future than ourselves.¹⁹⁶

Just as readers of the 50s looked obsessively for signs that Orwell's Nineteen-Eighty-Four was coming true, some readers keep an eye out for the emergence of cyberpunk's nightmare world in contemporary reality. The fiction [...] has created one of the defining mythologies of our time.¹⁹⁷

Reizvoller scheint jedoch der Blick auf die Aspekte von Gibsons Universum, denen unseres bereits lange entspricht, und die kaum mehr als "alptraumhaft" wahrgenommen werden: die mediale Überflutung, die Ausbreitung heimatloser, semiotischer Geister in einem überforderten öffentlichen Bewußtsein; die empfundene Schwierigkeit, noch "Neues" zu schaffen, und gleichzeitig die Ursprünge im Blick zu behalten; die Fragmentierung der kulturellen Sphäre in Mikronarrativen, die den Blick auf "das Ganze" so lange versperrt haben, daß es fraglich erscheint, ob man es je ernsthaft im Blick gehabt haben kann.

Das Ausdünnen der Welt manifestiert sich als die Erschöpfung des Imaginären, dem Versinken des Realitätsprinzips unter dem Laken der "Hyperrealität"; der Erschlaffung der Kunst; dem Schwinden des Originals zugunsten von Pastiche und Simulation.

Die Bewohner von Gibsons Welt sind Einzelgänger; Csicsery-Ronay verweist in "The Sentimental Futurist" auf Georg Lukács, dessen Wort von der "transzendente[n] Obdachlosigkeit" Gibsons Zukunft in der Tat nicht weniger treffend zu beschreiben vermag als das Europa des frühen zwanzigsten Jahrhunderts: Diese Menschen sind "Suchende" in einer "unendlich groß [...] und in jedem Winkel reicher an Geschenken und Gefahren"

¹⁹⁶ Michael Gunderson, "Cyberpunk: Today Squared", 2003:
http://project.cyberpunk.ru/idb/cyberpunk_today_squared.html

¹⁹⁷ Brians, "Study Guide for William Gibson".

gewordenen Welt.¹⁹⁸ Treibt man sie in die Enge, bleibt ihnen angesichts der Überlegenheit der globalen "high tech paranoia" der postindustriellen Gesellschaft keine Möglichkeit, als sich dieser zu entziehen.¹⁹⁹ Diese Ablehnung ihrer Welt (die in den genannten Punkten ohnehin bereits zu sehr unsere eigene ist, um sie "nur" als Dystopie zu lesen), führt dann auch genau zu der "Punk"-Attitüde, die sie von traditioneller Science Fiction unterscheidet, deren Protagonisten dem System meist affirmativ gegenüberstehen oder ihm in heroischer Weise entgegentreten.

Gleichzeitig sind sie von einem romantischen Wunsch nach Selbstverlust getrieben: nach Einheit mit einem Ganzen, nach spiritueller Erfahrung, dem Übertreten einer letzten Grenze, nach Transzendenz und Unsterblichkeit. Dabei bedienen sie sich der technologischen Möglichkeiten ihrer Welt, weshalb Spinrad sie als "neuromantic cyborgs" bezeichnet.²⁰⁰

In einer Welt, die den Gegensatz von Stadt und Natur, Unecht und Echt auf den Kopf stellt oder ganz auflöst, kann diese Weltflucht jedoch sehr unterschiedliche Formen annehmen. Für die hochtechnisierten "Retromantiker" bietet sich die Möglichkeit zum Rückzug in einen virtuellen Garten – selbst wenn dies heißt, wie Bobby Newmark oder Josef Virek eine autistische Existenz zu führen, angeschlossen an lebenserhaltende Maschinen, das Bewußtsein in eine private Unendlichkeit ausgelagert. Doch jeder in der Welt des Sprawl gestaltet sich seine Wirklichkeit selbst, und ist niemandem dafür etwas schuldig: Diese anarchistische, aber auch narzißtische Auffassung von Freiheit führt hin zu einer neuen Pastorale des Selbst.

Turner wählt dagegen das klassische Idyll eines einfachen Familienlebens auf dem Land. Er verkörpert damit jene Gruppe von Charakteren, die den destruktiven und korrumpierenden Einflüssen ihrer Umgebung zu entkommen versucht, an einen arkadischen Ort, eine 'Freezone', einer 'Realtime', ja selbst einer "Luddite myth" entgegen.²⁰¹

Mona schließlich folgt dem Rausch der sorglosen Verzückung, den ihr das Aufgehen in Simstim-Welten und das Ersetzen ihrer Identität durch ein mediales Abbild ermöglichen. Sie spielt mit dem System, bleibt jedoch Teil desselben, um der Trostlosigkeit der von ihr erlebten Wirklichkeit (nämlich der einer rechtelosen Prostituierten im Sprawl) zu entkommen. Die Vernichtung dieser Wirklichkeit rechtfertigt auch den Verlust ihrer Fähigkeit, zwischen echt und unecht zu unterscheiden.

¹⁹⁸ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied: Luchterhand, 1982, 47, 51 und 26.

¹⁹⁹ Jameson, *Postmodernism*, 38.

²⁰⁰ Spinrad, *Science Fiction in the Real World*, 116.

²⁰¹ Cf. Schroeder, "Determinacy, Indeterminacy, and the Romantic in William Gibson", 156.

Case schließlich strebt nach totaler Ekstase; nur in der Aufgabe seines Körpers findet er zu sich selbst und zur Freiheit. Die Gegenwelt des Cyberspace, als letzte Transformation Arkadiens, ist sein Traumland, dem er sich nicht entziehen kann.²⁰² Für die, welche wie Kuranen in der fleischlichen Welt schon verstorben sind (wie Bobby und Angie am Ende von *Mona Lisa Overdrive*), oder die, die nie eine physische Existenz außerhalb des Cyberspace besaßen (wie die KIs oder Colin, das Hologramm, das Bobby und Angie auf ihrem Weg nach Centauri begleitet) wird der Cyberspace zur neuen Heimat, und schiebt gleichzeitig die Grenze einer zu eng gewordenen Welt hinter den Horizont zurück. Der Weg dieser seltsamen Expedition, die, angeführt vom Finnen, auf der letzten Seite des Romans aufbricht, weist als einziger aller Wege nicht zurück oder in sich selbst, sondern über die "letzte Grenze" hinaus.

²⁰² Zur strukturellen Ähnlichkeit der Flucht in den zeitlosen Cyberspace mit der Flucht in eine klassische Anderswelt wie etwa W.B. Yeats' *Tír na nÓg* siehe auch Donald E. Morse: "William Gibson on the Knife-edge of the Specious Moment", in Carl B. Yoke, Carol L. Robinson eds., *The Cultural Influences of William Gibson*, 51-55.

Schluß

Abschließend soll noch einmal festgehalten werden, welche pastoralen Motive die untersuchten Szenarien dominierten, und welchen Beitrag die einzelnen Autoren zu dieser kurzen Genealogie pastoraler Motivik in der fantastischen Literatur leisteten. Um nicht nur eine Wiederholung der einzelnen Fazits zu liefern, folgt dieses Schlußwort einer thematischen Gliederung. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei erstens auf den Figuren, und inwieweit diese dem repräsentativ-moralischen Anspruch Empsons oder Alpers' gerecht werden können; zweitens dem Motiv der Entrückung Arkadiens, und damit der räumlichen wie zeitlichen Distanz der Figuren zu ihren Ursprüngen: ihrer Heimat, ihrer Kindheit oder Jugend; drittens der Umsetzung der paradigmatischen Opposition von Stadt und Land, künstlich und echt, Kultur und Natur, an die sich auch die Frage nach der Rezeption des Authentischen knüpft; und viertens auf der Frage nach den Möglichkeiten der Protagonisten relativ zu ihrer Welt, und, unter Berücksichtigung der besonderen Gegebenheiten der fantastischen Literatur, ihren Möglichkeiten zur Flucht und damit Erfüllung der Desiderie.

Die repräsentative Figur

Wie einleitend dargelegt, sieht Empson die pastorale Figur als vereinfachten Repräsentant seiner Gruppe, der trotz seiner vermeintlichen "Unwichtigkeit" eine "magical importance to all men" besitzt.¹ Alpers leitet aus der Verletzlichkeit einer solchen "einfachen", ohnmächtigen Figur ihre moralische Autorität ab.²

Einen solchen Anspruch können nicht alle der untersuchten Figuren aufrechterhalten: Die fantastische Literatur ist ein zumeist unbescheidenes Genre, in dem der Kampf gegen die Welt und auch ein gelegentlicher Sieg über sie nicht außerhalb der Möglichkeiten der Geschichte liegen. Gerade hierin begründet sich jedoch der universalistische Anspruch ihrer zwar selten "unwichtigen", aber dennoch in ihrem Selbstverständnis repräsentativen Handlungsträger.

Lovecrafts Protagonisten treten auf, als sei die eigentliche Geschichte für sie bereits zu Ende gegangen: verarmter Adel, gescheiterte Künstler, verirrte Reisende, die illustrieren, was

¹ Empson, *Some Versions of Pastoral*, 81.

² Alpers, *What Is Pastoral?*, 50.

Gary Westfahl mit der Pastoralen als *Ziel* der Fantasy meinte.³ Fast immer leben diese Menschen alleine und gehören einer tatsächlichen oder imaginären Elite an, die das Traumland als ihr Geburtsrecht erachtet; alles, was anders ist, scheint ihnen besser als das Hier und Jetzt. Trotz ihrer eigenen Verletzlichkeit kennen sie selbst wenig Skrupel, ihre Ziele auf Kosten ihres Umfelds zu erreichen. Erst wenn man, wie Lovecraft dies tut, den typischen Gegensatz von Städter und Landbewohner umkehrte, das heißt, den kultivierten Menschen als "authentischeren" Menschen und den unkultivierten Menschen als moralisch verkommen und degeneriert betrachtete, könnte man Figuren wie Kuranos und Iranon (in seiner Selbstsicht als überlegenem Prinzen) als einfach und zugleich vollkommen, und damit als repräsentativ und moralisch vorbildlich akzeptieren.

Cabells Helden entspringen zumeist der Mittelschicht; repräsentativ sind sie vor allem als Vertreter des *common sense*, an deren Torheit oder Schläue sich die absurd überzeichneten Aventüren Poictesmes brechen. Cabell verfolgt klar den Anspruch, den Leser aus ihren Abenteuern eine existentialistische Lehre ziehen zu lassen, weswegen seine Charaktere oft zur Type geraten, im besten Falle zum Pikaro, und Städter und Bauer, Schurke und Held kaum zu unterscheiden sind. Seine archetypischen Figuren sind die Stammväter der *Biographie*: der verschlossene Schweinehirt Manuel in seinem ewigen Aufstieg vom Lämmel zum König und der plappernde Pfandleiher Jorgen auf seiner gleichsam zyklischen Reise. Eine moralische Autorität besitzen sie freilich beide nicht, denn in Cabells Weltbild gewinnt nicht der aufrichtigere Mensch, sondern der geschicktere Betrüger.

Im Falle Gormenghasts treffen zwei glückliche Faktoren aufeinander: die Zeit, die sich Peake für seine Charakterisierungen nimmt, und die Tatsache, daß den Identifikationsfiguren Gormenghast ebenso fremd ist wie dem Leser. Dies sind zunächst der Küchenjunge Steerpike, das "unwichtigste" Glied der Hierarchie; dann, im selben Maße, in dem Steerpike Teil des unterdrückenden Systems wird, der rebellische Fürstenson Titus, der zwar der "wichtigste" Mensch in ganz Gormenghast ist, in seinem Wunsch nach Freiheit aber als repräsentativer Außenseiter gelten kann. Wenn Cabells Ritter eine Saite in uns anschlagen, die für Figuren wie Don Quixote reserviert ist, gemahnt Titus an einen verwirrten, hochmütigen Siddharta: einen, der erst gelernt hat, was er *nicht* will – aber noch nicht, wie er seine Gelüste besänftigen kann. Was er im Endeffekt für sich einfordert, ist dabei nicht mehr als das Recht auf einen eigenen Lebensweg.

³ Westfahl, "Pastoral", 747f.

William Gibsons Rebellen tragen diesen Kampf im Öffentlichen aus. Aus Aufbegehren wird Systemverweigerung, aus Traditionsbruch Kriminalität. Indem er seine "einfachen" und gebrochenen Charaktere mit überlegenen technischen Möglichkeiten und einer beträchtlichen spirituellen Rückendeckung ausstattet, gelingt es Gibson, seine moralisch ambivalenten Figuren als Helden zu zeichnen. Der Punk als urbane Variante des Schäfers gewinnt seine moralische Autorität vor dem Hintergrund multinationaler Konzerne und künstlicher Lebensformen gerade aus seiner Menschlichkeit und seiner Individualität.

Verhältnis zu Heimat und Jugend

Insbesondere in der Zeit nach New York sedimentieren Lovecrafts Fantasien zu der ihm eigenen Form von "kosmischem Regionalismus".⁴ Sein fiktionales Neuengland wird, obgleich es einem beständigen Angriff von außen ausgesetzt ist, zu einer romantisch verklärten Heimat, der die meisten Charaktere Lovecrafts trotz der dort drohenden Schrecken noch den Vorzug vor einem Leben in der Fremde geben würden. Auch das Traumland, das zunächst nicht mehr war als eine künstlerische Übung Lovecrafts, eine Kopfgeburt, wird für Kuranos und Carter zur idealisierten Vision ihres Zuhauses, frei aller Unbill von Armut und gesellschaftlicher Ignoranz. Die Dächer Bostons und Arkhams stehen für die Sorglosigkeit der unter ihnen zugebrachten Kindheit, und dienen als Schutz vor dem Altern der Welt. Heimat und Kindheit nehmen den gleichen ideellen Status für Lovecraft ein.

Cabells Verhältnis zu seiner Heimat ist zwiespältig. Er kreiert mit Poictesme ein Ruritania, das ihm einerseits erlaubt, von überlebensgroßen Heldentaten zu berichten, und andererseits mit genau diesen Heldentaten einen bissigen Verweis auf das von ihm erlebte Richmond setzen. Sein Arkadien ist jedoch vor allem ein zeitliches: Poictesme ist das Land der nie erreichten Prinzessinnen, und die Spielwiese ungestümer Recken; Cabells Blick darauf ist der des Mannes, der diese Prinzessinnen nie erlangte, und dessen einzig verbliebene Waffe gegenüber den Recken, zu denen er sich selbst einst zählte, der Spott des Schöpfers über seine Schöpfung ist. Er erschafft eine mythische Vorzeit der gesamten Welt, um sie mit den Geistern seiner eigenen Jugend zu füllen.

Peakes Verhältnis zu Kindheit und Heimat ist ebenso kritisch wie differenziert. Das Schloß Gormenghast ist für seine Bewohner alles, was sie von der Welt kennen, und alles, was das Leben ihnen verspricht. Obgleich es ihnen daher unmöglich ist, es nicht zu lieben, so

⁴ Joshi, *The Decline of the West*, 100.

erkennt Titus doch, daß er es hinter sich lassen muß, will er zu einem eigenen Leben finden. Peake entwirft das georgische Ideal der Heldenreise und eines beginnenden Individuationsprozesses, der leider niemals abgeschlossen wird. Titus bleibt der unvollständige Städter, der spürt, daß es eine Leere am Herzen seines Selbst gibt (personifiziert durch seine wilde Ziehschwester), die es ihm nicht zu füllen gelingt.

In Gibsons Welt scheint das Ursprüngliche völlig abhanden gekommen. Seine Charaktere mühen sich zwar, es noch im Blick zu behalten, dennoch verlieren Oppositionen wie echt und falsch, jung und alt, hier und dort ihre Bedeutung für sie. Viele dieser Menschen besitzen nicht einmal eine Erinnerung, eine Identität oder eine Heimat. Getrieben von einer inneren Unruhe streben sie nach neuen Horizonten, mit der erwähnenswerten Ausnahme von Turner, dem es gelingt, sein Familienleben dort fortzusetzen, wo es einst durch seinen Weggang unterbrochen wurde.

Rolle der Stadt in Opposition zur Natur

Obgleich Lovecraft ein typisch pastorales Sentiment gegenüber der Welt empfindet, verkehrt er die traditionelle Rolle von Kultur und Natur in dekadenter Manier in ihr Gegenteil. Verkommenheit und Ideal manifestieren sich in sozialen Schichten: Die "einfachen" Menschen sind stumpfsinnige Ignoranten, während feinsinnige Geister in die Ferne streben und sich die Glorie versunkener Kulturen erschließen, die sie in der Rolle des Kunstkenners goutieren, und oftmals sogar als Schutzwall gegen die korrumpierenden Einflüsse ihrer Umgebung benötigen. Grund hierfür mag sein, daß Lovecraft zwar eingenommen von der Erhabenheit einer Landschaft sein konnte, zugleich aber ein tiefes Mißtrauen gegenüber allzu atavistischen Naturbegriffen verspürte, die ihm mit dem Gedanken an Degeneration und sittlichem Verfall behaftet waren; weshalb seine Arkadien stets den puritanisch anmutenden Porzellancharakter behielten, den er (vielleicht zu unrecht) in Dunsany zu entdecken glaubte. Obgleich Lovecraft die Entzauberung der Welt bedauert, will er sich den Glauben an die Mündigkeit des menschlichen Intellekts bewahren. Seine Antwort auf die Sterblichkeit sind Beständigkeit und Tradition, die bei keinem anderen Autor dieser Arbeit so positiv belegt sind wie bei ihm. Hieraus erklärt sich auch, weshalb seine "panischen" Kulte und Götter zur amorphen, dämonischen Bedrohung in seiner Prosa geraten (während seine jüngeren Gedichte keine Probleme damit haben, eine naive, affirmative Haltung zur Naturverehrung einzunehmen, und das Verderbte eher in der Welt der Großstädter und Verleger vermuten).

Cabells Städte, wie Storisende und Bellegarde, sind hauptsächlich Ausgangs- und Angelpunkt seiner Questen, in denen die Helden nach vollbrachter Tat mit einem Buch auf dem Schoß ihren Träumen nachhängen. Wo er eine Opposition explizit macht, wählt er das klassische Modell – dies tut er nirgendwo expliziter als in *Jurgen*, wenn das pastorale Idyll Leukês (fast wie später in Endes *Unendlicher* Geschichte) von den Armeen der fantasielosen Philister, der spießbürgerlichen Spielverderber, genichtet wird. Solch ein Leben in der freien Natur ist für Cabells Helden ebenso unbeschwert wie für Theokrits Schäfer, und hauptsächlich Kulisse für Liebesspiel und Gedankenaustausch. Auch Pan hat seine klassische Doppelrolle inne: Er ist der Schalk, der sich nicht fügen mag, und den Menschen mit seiner Ohnmacht angesichts der Dinge, wie sie nun mal sind, konfrontiert. Mit zunehmender Missionierung Poictesmes wird er dann gleichsam verteuftelt, bis er in *The High Place* zum Gegenspieler des christlichen Gottes geworden ist.

Peakes Stadt- und Zivilisationsbegriff manifestiert sich in den steinernen Arterien Gormenghasts. Es gelingt ihm, eine Welt zu zeichnen, deren Bewohner sich effektiv von allen natürlichen Einflüssen losgelöst haben, und eine Existenz führen, die nur auf symbolischer Ebene einem Plan gehorcht, dessen Sinn sich freilich niemandem mehr erschließt. Peakes Haltung zu Kultur und Tradition ist damit die kritischste dieser Arbeit. Das natürliche Prinzip existiert nur außerhalb, in den Wäldern, und verspottet die Schloßbewohner: Wenn das wilde Mädchen Schabernack mit den edlen Schnitzern oder Gräfin Gertrude treibt, wird es zum ungestümen Puck. Die Barriere zwischen beiden Welten ist jedoch so fundamental, daß Titus' Versuch, sie zu vereinen, zur Katastrophe gerät: Beide Lebensentwürfe kontaminieren einander und sind nicht mehr in eine gemeinsame Sprache übersetzbar.

Gibson stürzt dieses Gegensatzpaar in einen Strudel, in dem kein zuerst und zuletzt mehr existieren, und damit auch kein "künstlich" oder "echt". Die Stadt bringt ihre eigene Natur hervor, und die Technologie durchläuft eine eigene Evolution. Cyberspace, Simstim und KIs erschaffen sekundäre und tertiäre Wirklichkeiten, die die primäre Welt verdrängt haben, und zur Heimat für eine neue Generation von Bewohnern geworden sind, die unseren Menschheitsbegriff in Frage stellen.

Die Art der Funktionalisierung dieser Opposition zweier Welten, und der Wandel ihrer Bewertung, suggerieren eine Entwicklung von der Romantik zur Postmoderne, die sich in der fantastischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts noch einmal im Schnelldurchlauf zu wiederholen scheint. Baudrillards Phasenmodell⁵ von der Entwicklung des Bildes mag

⁵ Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra", in *Simulacra and Simulation*, 6.

geeignet sein, den Status des Arkadischen in den jeweiligen Texten zu illustrieren: Bei Lovecraft ist das Traumland noch ein idealisiertes Abbild, eine Projektion; Cabell zeichnet eine Karikatur, die die historische Wirklichkeit (Richmonds, der Welt, seiner Jugend) maskiert; Gormenghast ist eine Fassade, hinter der das Echte bereits verschwunden ist; in Gibsons Welt dann wird Arkadien zum Simulakrum, das für die Bewohner dieser Welt dadurch zwar "erreichbar" wird, aber den Status des Echten und Einzigsten verliert.

Die Möglichkeiten der Protagonisten

Wenn man, wie Alpers dies tut, in der Pastoralen die Frage nach den Möglichkeiten des Menschen gegenüber seiner Welt sieht,⁶ so ergeben sich in der fantastischen Literatur durch die Mehrzahl möglicher Welten, beziehungsweise die Aussicht auf Veränderung der ganzen Welt, neue Möglichkeiten.

Grundgedanke der Pastoralen ist der der Ohnmacht des Menschen angesichts der Übermacht der Schöpfung. Dies muß nicht einmal negativ konnotiert sein, sondern ist schon im Schöpfungsgedanken an sich implizit, in einer Hierarchie von Göttern und später geborenen Menschen, oder der Weite des Universums und der Geworfenheit des Menschen darin. Pan kommt in all diesen Szenarien eine Mittlerrolle zwischen der Domäne des Göttlichen oder Unendlichen und der Erlebnissphäre des Menschen zu; er ist die personifizierte Erfahrung des Sublimen in der Natur. Diese Erfahrung kann aber keine andere als die der eigenen Kleinheit und Machtlosigkeit sein; dies wiederum führt zu dem Rückzug, von dem Poggioli spricht.⁷ Die Wahl eines Lebens in Arkadien bedeutet immer ein Abwenden von der Größe und Multiplexität der Welt und ihrer Anforderungen.

Ob der Mensch an dieser Größe verzweifelt oder seine Rolle annimmt, ist von verschiedenen Faktoren abhängig: etwa seinem Glauben an die Sinnhaftigkeit der Schöpfung, ihrer Einzigartigkeit oder Beliebigkeit, oder seiner Antwort auf die Frage nach der Theodizee: Macht man erst einmal den Schritt, die eigene Welt nicht mehr als die beste aller möglichen Welten anzusehen, wird Pan automatisch zum Menschenfeind oder aber dem Sendboten einer besseren, einer älteren oder prophezeiten Welt. Daher reichen die möglichen Reaktionen auf ihn auch vom Schrecken, den er bei Lovecraft oder Cabell verursacht, bis zur Verehrung, die er bei Dunsany oder Grahame erfährt.

⁶ Alpers, *What Is Pastoral?*, 50.

⁷ Poggioli, *The Oaten Flute*, 1.

Gleich, ob die Betonung auf einem Abwenden vom Hier und Jetzt oder dem Hinwenden zu einem Anderen ist: Die fantastische Literatur bietet die Möglichkeit, die eigene Welt zu verlassen oder gegen eine andere zu tauschen. Eskapismus ist das Mittel zum Zweck; der Zweck ist die Erlangung der arkadischen Projektion. In der Erkenntnis des Mangels und der Ablehnung der Welt zeigt sich die Pastorale in der fantastischen Literatur: Die Frage nach den Möglichkeiten des Menschen wird zur Frage nach der Möglichkeit zur Flucht. Diese Flucht ist immer eine egoistische, und oft auch eine reaktionäre, denn sie glaubt nicht an die Aussicht auf Rettung der kranken Welt, nur an die Hoffnung, zu leben, ohne diese Krankheit erfahren zu müssen.

Jedoch teilen alle Autoren dieser Arbeit auf ihre Weise die Einsicht, daß ein Endpunkt der desiderischen Suche kaum erreicht werden kann, und wenn, dann nicht beschreibens- oder nicht einmal wünschenswert wäre. Immer setzen sie einem vermeintlichen Sieg ihrer Protagonisten eine nächste Prüfung entgegen; das Bedauern über nicht gelebte Leben, die Sonne, die hinter der nächsten Wegbiegung scheint. Daher ist weniger eine Antwort auf die Frage nach der Erreichbarkeit des Ersehnten, allen räumlichen und zeitlichen Barrieren zum Trotz, als die Art der Auseinandersetzung damit von Interesse, das heißt, mit dem Prozeß der Desiderie als solchem, und der besonderen Weise, wie sich die Wünsche der Pastoralen mit den Versprechungen des Fantastischen in ihr treffen. Wie also ist es um die verlorenen Arkadien und jene, die nach ihnen suchen, bestellt?

Lovecrafts Charaktere sind antisoziale Einzelgänger und verkörpern den Egoismus der arkadischen Flucht in besonderer Deutlichkeit. Die Wirklichkeit ist ihnen nicht mehr als ein bezwingbares Hemmnis; das Verhältnis zu ihr ein einziger Agon. Das Individuum entsagt der Welt entweder, oder es geht an ihr zugrunde. Arkadien manifestiert sich als Land der Träume und damit als Spiegel des eigenen Selbst; der Wunsch danach wiegt alles andere auf und rechtfertigt auch die Übertretung ethisch-moralischer Grenzen. Lovecraft führt ein mal romantisches, mal trotziges Plädoyer, der Welt den Rücken zu kehren und nach dem Zauber der Kindheit zu suchen; Selbstmord ist immer die latente Drohung seiner Protagonisten, deren Kompromißlosigkeit jedoch nur selten belohnt wird.

Cabells satirisch überhöhte Helden, egal, unter welchem Vorwand sie ins Feld ziehen, scheitern stets an einem höheren Prinzip: Koshchei, der Zeit, ihrer Ehe, oder ihrer eigenen Unfähigkeit, Befriedigung zu erfahren. Ihre Arkadien sind die nie eingelösten Versprechen der Jugend, stets der nicht gewählte Weg im Wald. Die Kunst liegt darin, es dennoch zu versuchen: mit anderen Welten zu spielen, doch die Vorzüge der eigenen zu kennen; sich nicht auf eine Antwort zu versteifen, um sich nicht zum Narren zu machen, sondern ein

konsequentes Leben in der Unerfülltheit zu führen, und darin stillen Genuß zu finden; eine existentialistische Betonung der Notwendigkeit zur Entsagung und Selbsttäuschung. Nicht die Welt will betrogen sein, mit was für Zaubern und Teufelspakten auch immer, sondern das Selbst.

Titus Groan streift alles von sich – selbst in dem Wissen, danach nichts mehr zu haben. Seine Welt ist zu riesig, das Draußen lange entglitten; sein Desiderat ist nichts als die Freiheit. Titus spürt die Beschränktheit und Eingeschlossenheit seines Daseins in Gormenghast gerade *wegen* dessen unfäßbarer Größe, die alles verschlingt und assimiliert, was er ihr entgegenzusetzen versucht, und die Formulierung seiner eigenen Wünsche blockiert. Peakes Interesse gilt der Wechselbeziehung zwischen reifendem Individuum und erstarrter Gesellschaft; seine Antwort darauf ist Veränderung, nötigenfalls auch Bildersturm. Titus' Versuch, dem Ruf des Abenteuers zu folgen, mündet jedoch in eine moderne (und unvollendete) Odyssee, da er zu spät unternommen wird: Der siebenundsiebzigste Graf hat nie gelernt, außerhalb Gormenghasts zu existieren.

Auch die Punk-Attitüde der "Neuromantiker" Gibsons ist ein Ausdruck des Wunschs, eine Welt "ohne Woher und Wohin" zurückzulassen oder neuzuerfinden, was gerade innerhalb des sonst eher fortschrittsoptimistischen Felds der Science Fiction einen gravierenden Bruch darstellt. Die postmoderne Welt der Sprawlreihe bietet jedoch zahllose autarke Mikroarkadien für diesen Rückzug: in eine solipsistische Existenz in den künstlichen Welten der Simulation, oder, wer diese Variante ablehnt, in eine pastorale Enklave oder die Umarmung der Hyperrealität. Ob mit Drogen, Simstim oder Hologrammen, in Biosphären oder der Welt reiner Information, jeder gestaltet sich seine Wirklichkeit selbst, und kann aus diesem breiten Repertoire die geeigneten Mittel seiner Sinnsuche wählen. Gibsons frühe Romane sind in dieser Hinsicht weit optimistischer, als es zunächst den Anschein hat, und stellen eine anarchistische Betonung individueller Eigenverantwortung und Entscheidungsfreiheit dar. Gleichzeitig öffnet der Cyberspace das Fenster nicht nur nach Arkadien, sondern vielleicht auch gen Elysion.

Anhänge

I. Biographie Randolph Carters

<i>Ereignis</i>	<i>Quellen</i>
20. (?) August 1874 – Randolph Carter wird in Boston geboren. ¹	"Through the Gates of the Silver Key" (1932-33).
7. Oktober 1883 – Der junge C. ist mehrere Wochen im Jahr zu Besuch auf dem Anwesen seines Großonkels Christopher bei Arkham. ² Er benutzt den Silberschlüssel seiner Vorväter in der Höhle hinter dem Haus. ³ Von diesem Zeitpunkt an entwickelt er eine prophetische Gabe.	"The Silver Key" (1926), "Through the Gates of the Silver Key".
1890-1900 – In seiner Jugend pflegt C. die Bekanntschaft zu so unterschiedlichen Personen wie Richard Upton Pickman (einem Maler aus Boston), Basil Elton (einem Leuchtturmwärter aus Kingsport) und "Kuranen" (einem Adligen aus Cornwall). Er entwickelt sich zu einem erfahrenen Träumer.	"The Dream-Quest of Unknown Kadath" (1926-27). Charaktere aus "Pickman's Model" (1926), "The White Ship" (1919), "Celephaïs" (1920).
ca. 1900 – C. bereist das Traumland auf der Suche nach der Stadt im Sonnenuntergang. Er begegnet den Katzen von Ulthar und dem Priester Atal, Richard Pickman und König Kuranen. Auf dem Kadath teilt Nyarlathotep ihm mit, daß er seine Stadt nur in der wirklichen Welt finde könne. Eine Weile findet Carter Zuversicht in diesem Wissen.	"The Dream-Quest of Unknown Kadath". Charaktere aus "The Cats of Ulthar" (1920) und "The Other Gods" (1921).
1904 – C., nun dreißig, verliert den Schlüssel zum Land der Träume. Er wendet sich den Wissenschaften, der Religion und der Schriftstellerei zu, findet aber keinen Trost in ihnen.	"The Silver Key".
1916 – C. kämpft im Ersten Weltkrieg in der Fremdenlegion. Bei Belloy-en-Santerre kommt er beinahe ums Leben. Er macht die Bekanntschaft des Kreolen Etienne-Laurent de Marigny, mit dem ihn das Interesse am Okkulten vereint.	"The Silver Key", "Through the Gates of the Silver Key".

¹ Joshi gibt als Geburtsjahr Carters 1873 an (cf. *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, 31), was jedoch der Chronologie aus "Through the Gates of the Silver Key" widerspricht: Zum Zeitpunkt seines Verschwindens, dem 7. Oktober 1928, soll C. vierundfünfzig gewesen sein (398). Er selbst wähnt sich zu diesem Zeitpunkt im Jahr 1883 und neun Jahre alt, und erinnert sich daran, vor zwei Monaten Geburtstag gehabt zu haben (405). Da Lovecraft selbst im August geboren ist, liegt die Vermutung nahe, daß er hier – insbesondere bei der ihm nahestehenden Carterfigur, und in dem Versuch, eine in seinen Augen mißratene Geschichte E. Hofmann Prices zu retten – seinen eigenen Geburtstag im Sinn hatte.

² Wahrscheinlich handelt es sich bei Großonkel Christopher und dessen Bruder um die Linie mütterlicherseits, da Carter von "seiner Mutter und seinem Großvater" träumt und sowohl Großvater als auch Großonkel von dem Schlüssel wissen, Carters Vater jedoch nicht.

³ Zu diesen Vorfahren zählen ein Kreuzritter, ein elisabethanischer Magier namens Sir Randolph und ein Edmund Carter, der in den Hexenprozessen von Salem angeklagt war. Das Pergament, das dem Schlüssel beiliegt, enthält dieselben Schriftzeichen wie das indische Buch, das Harley Warren zum Verhängnis wird.

<p>Dezember 1919 – C., der sich zunehmend magischen Praktiken zuwendet, erkundet mit dem Schriftgelehrten Harley Warren einen alten Friedhof (wahrscheinlich in South Carolina). Warren findet den Tod.</p>	<p>"The Statement of Randolph Carter" (1919), "Through the Gates of the Silver Key".</p>
<p>1920 – Im Herbst des folgenden Jahres trifft sich C. mit seinem alten Freund Joel Manton auf einem Friedhof in Arkham: Er will ihm beweisen, daß es Dinge gibt, die Worte nicht beschreiben können. Diesmal kommen beide mit dem Leben davon. Ein weiterer Freund Carters zu dieser Zeit ist Marinus Bicknell Willett, der Hausarzt der Ward-Familie.</p>	<p>"The Unnamable" (1923), "The Silver Key", "The Case of Charles Dexter Ward" (1927).</p>
<p>7. Oktober 1928 – C. hat sein Haus mittlerweile nach dem Vorbild seiner Kindheit eingerichtet. Er ist verzweifelt und bereitet sich auf seinen Selbstmord vor. Da erscheint ihm sein Großvater im Traum und weist ihm die Schatulle, in der sich der Silberschlüssel befindet. C. macht sich auf zum alten Stammsitz seiner Familie und verschwindet.</p>	<p>"The Silver Key".</p>
<p>1932 – Carters Testamentverlesung und Enthüllungen über sein weiteres Schicksal.</p>	<p>"Through the Gates of the Silver Key".</p>

II. Übersicht über das Hauptwerk James Branch Cabells

<i>first print</i>	Titel		Storisende No ...
1904	<i>The Eagle's Shadow</i>		# XV
1905	<i>The Line of Love</i>	Kurzgeschichten	# VII
1907	<i>Gallantry</i>	Kurzgeschichten	# IX
1909	<i>The Cords of Vanity</i>		# XII
1909	<i>Chivalry</i>	Kurzgeschichten	# V
1913	<i>The Soul of Melicent (Domnei)</i>		# IV a
1915	<i>The Rivet in Grandfather's Neck</i>		# XIV
1916	<i>The Certain Hour</i>	Kurzgeschichten	# XI
1916	<i>From the Hidden Way</i>	Gedichte	# XIII a
1917	<i>The Cream of the Jest</i>	(cf. III.2.1)	# XVI a
1919	<i>Beyond Life</i>	Essay	# I
1919	<i>Jurgen</i>	(cf. III.2.2)	# VI
1920	<i>The Judging of Jurgen</i>	in Jurgen §32 integriert	
1921	<i>Figures of Earth</i>	(cf. III.2.3)	# II
1921	<i>Taboo</i>	Essay	# XVIII e
1921	<i>The Jewel Merchants</i>	Schauspiel	# XIII b
1922	<i>The Lineage of Lichfield</i>	Genealogie	# XVI b
1923	<i>The High Place</i>	(cf. III.2.4)	# VIII
1924	<i>Straws and Prayer-Books</i>	Essays und Kurzgeschichten	# XVII
1926	<i>The Silver Stallion</i>	(cf. III.2.5)	# III
1926	<i>The Music from Behind the Moon</i>	<i>The Witch-Woman</i> ⁴	# IV b
1927	<i>Something About Eve</i>	(cf. III.2.6)	# X
1928	<i>The White Robe</i>	<i>The Witch-Woman</i>	# XVIII c
1929	<i>Sonnets from Antan</i>	Gedichte	# XVIII d
1929	<i>The Way of Ecben</i>	<i>The Witch-Woman</i>	# XVIII b
1930	<i>Townsend of Lichfield</i>	Essay	# XVIII a

Diese knappe Übersicht orientiert sich an der Thomas Inges und Edgar E. MacDonalds in Centennial Essays, xi-xii, bzw. James Branch Cabell and Richmond-in-Virginia, xxiii-xxiv (online auch unter <http://www.library.vcu.edu/jbc/speccoll/exhibit/cabell/jbcbib.html>); außerdem an der Eric Walkers, "Great Science Fiction & Fantasy Works", <http://greatsfandf.com/AUTHORS/BranchCabell.php>. Cabell selbst liefert eine minutiöse Chronologie aller jemals geschriebener Texte, die ihren Weg in die Biographie fanden, in "Evolution of the Biography", Townsend of Lichfield, 325-344. Zu Cabells späteren Werken siehe die oben genannten Quellen.

⁴ *The Witch-Woman* ist eine nicht realisierte Sammlung von Kurzgeschichten über Ettarre. Nur drei der geplanten zehn Geschichten wurden geschrieben.

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

(mit Jahr der Erstveröffentlichung)

- Ariostos, Ludovico, *Orlando Furioso*. Oxford: Oxford University Press, 1999 (1516).
- Ballard, J.G., *Crash*. New York: Vintage, 1995 (1973).
- Barrie, James M., *Peter Pan in Kensington Gardens; Peter and Wendy*. Oxford: Oxford University Press, 1999 (1906; 1911).
- *The Little White Bird*. Gloucester: Dodo Press, 2005 (1902).
- Beagle, Peter S., *The Last Unicorn*. New York: Roc, 1991 (1968).
- Beckford, William, *Vathek*. Oxford: Oxford University Press, 1998 (1786).
- Blackwood, Algernon, *The Willows*. Holicong: Wildside Press, 2003 (1907).
- Burroughs, Edgar Rice, *The Mad King*. Gloucester: Dodo Press, 2007 (1926).
- Burroughs, William S., *The Wild Boys*. London: Penguin Classics, 2008 (1971).
- Borges, Jorge Luis, "On Exactitude in Science". In *Collected Fictions*. London: Penguin 1999 (1946), 320.
- Cabell, James Branch, *Beyond Life*. New York: Robert M. McBride & Co, 1927 (1919).
- *Chivalry*. New York: Robert M. McBride & Co, 1928 (1909).
- *Domnei; The Music from Behind the Moon*. New York: Robert M. McBride & Co, 1928 (1913; 1926).
- *Figures of Earth*. New York: Robert M. McBride & Co, 1927 (1921).
- *Jurgen*. New York: Robert M. McBride & Co, 1928 (1919).
- *Something About Eve*. New York: Robert M. McBride & Co, 1929 (1927).
- *Straws and Prayer-Books*. New York: Robert M. McBride & Co, 1930 (1924).
- *The Cream of the Jest; The Lineage of Lichfield*. New York: Robert M. McBride & Co, 1930 (1917; 1922).
- *The High Place*. New York: Robert M. McBride & Co, 1928 (1923).
- *The Silver Stallion*. New York: Robert M. McBride & Co, 1927 (1926).
- *Townsend of Lichfield*. New York: Robert M. McBride & Co, 1930.
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland; Through the Looking-Glass*. London: Penguin Classics, 2003 (1865).
- *Sylvie and Bruno Concluded*. In *The Complete Stories and Poems of Lewis Carroll*. London: Gramercy, 2002 (1893), 172-243.
- Chandler, Raymond, *The Big Sleep*. London: Penguin, 1970 (1939).
- Clarke, Arthur C., *Childhood's End*. London: Pan Books, 1990 (1953).
- Dante, *The Divine Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2008 (1472).
- Dick, Philip K. (1968), *Do androids dream of electric sheep?* London: Orion, 1999.
- Dunsany, Edward John Moreton Drax Plunkett, 18th Baron, *The Blessing of Pan*. Holicong: Wildside Press, 2003 (1927).
- *Time and the Gods*. London: Gollancz, 2003. Diese Sammlung enthält die Bände *The Gods of Pegāna* (1905), *Time and the Gods* (1906), *The Sword of Welleran and Other Stories* (1908), *A Dreamer's Tales* (1910), *The Book of Wonder* (1912) und *The Last Book of Wonder* (Erstveröffentlichung als *Tales of Wonder*, 1916).
- Eddison, E.R., *The Worm Ouroboros*. London: Gollancz, 2000 (1922).

- Ende, Michael, *Die Unendliche Geschichte*, Stuttgart: K. Thienemann, 1979.
- Forster, E.M. "The Story of a Panic". In *Collected Short Stories*. London: Sidgwick and Jackson, 1948 (1911), 1-29.
- Galouye, Daniel F., *Simulacron-3*. New York: Bantam Books, 1964.
- Gibson, William, *Burning Chrome*. London: HarperCollins, 1995 (1986).
- *Count Zero*. London: HarperCollins, 1995 (1986).
- *Neuromancer*. London: HarperCollins, 1995 (1984).
- *Mona Lisa Overdrive*. London: HarperCollins, 1995 (1988).
- Gibson, William, Bruce Sterling, *The Difference Engine*. London: Gollancz, 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust: Eine Tragödie*. Dtv, 1997 (1808).
- Goldman, William, *The Princess Bride*. New York: Harcourt, 2007 (1973).
- Grahame, Kenneth, *The Golden Age*. New York: Avon, 1975 (1895).
- *The Wind in the Willows*, Oxford: Oxford University Press, 1988 (1908).
- Herbert, Frank, *Dune*. London: Gollancz, 2001 (1965).
- Hope, Anthony, *The Prisoner of Zenda*. Oxford: Oxford University Press, 2001 (1894).
- Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*. Manchecourt: GF Flammarion, 2004.
- James, Henry, *The Turn of the Screw*. Oxford: Oxford University Press, 1992 (1898).
- Joyce, James, *Ulysses*. Oxford: Oxford University Press, 2008 (1922).
- Keats, John, "La Belle Dame Sans Merci". In M.H. Abrams, Stephen Greenblatt eds., *The Norton Anthology of English Literature*. 7th ed., 2 Bd., London: Norton & Co, 2000 (1819), II 845-47.
- Lem, Stanislaw, *Solaris*. London: Faber and Faber, 1991 (1961).
- Lewis, C.S., *The Magician's Nephew*. London: HarperCollins, 2001 (1955).
- *Till We Have Faces*. New York: Harcourt, 1984 (1956).
- Longos, *Daphnis and Chloe*. Ronald McCail transl., Oxford: University Press, 2002 (N.d.).
- Lovecraft, H.P., *At the Mountains of Madness and Other Novels*. August Derleth, Donald Wandrei eds., Sauk City: Arkham House, 1964.
- *Dagon and Other Macabre Tales*. August Derleth, Donald Wandrei, S.T. Joshi eds., Sauk City: Arkham House, 1987 (1965).
- *Gesammelte Werke. Werkgruppe I: Erzählungen*. Marco Frenschkowski, Joachim Körber, Uli Kohnle eds., 5 Bd., Bellheim: Edition Phantasia, 1999-2001. Mit einleitenden Kommentaren von Marco Frenschkowski.
- *The Ancient Track: The Complete Poetical Works of H.P. Lovecraft*. S.T. Joshi ed., San Francisco: Night Shade Books, 2001.
- *The Dunwich Horror and Others*. August Derleth, Donald Wandrei eds., Sauk City: Arkham House, 1963.
- Machen, Arthur, *The Great God Pan*. Holicong: Wildside Press, 2003 (1894).
- MacDonald, George, *Phantastes: A Faerie Romance for Men and Women*. Gloucester: Dodo Press, 2007 (1858).
- Maeterlinck, Maurice, *L'Oiseau Bleu: Feerie en Six Actes et Douze Tableaux*. Paris: Fasquelle, 1976 (1908).
- Malory, Sir Thomas, *The Works of Sir Thomas Malory*. Eugène Vinaver ed., 3 Bd., Oxford: At the Clarendon Press, 1967 (1485).
- Marlowe, Christopher, "The Passionate Shepherd to His Love". In M.H. Abrams, Stephen Greenblatt eds., *The Norton Anthology of English Literature*. 7th ed., 2 Bd., London: Norton & Co, 2000 (ca. 1590), I 989-90.
- Marvell, Andrew, "The Garden". In M.H. Abrams, Stephen Greenblatt eds., *The Norton Anthology of English Literature*. 7th ed., 2 Bd., London: Norton & Co, 2000, I 1698-1700.

- Milton, John, *Paradise Lost*. In M.H. Abrams, Stephen Greenblatt eds., *The Norton Anthology of English Literature*. 7th ed., 2 Bd., London: Norton & Co, 2000 (1667), I 1815-2044.
- Morris, William, *News from Nowhere*. Oxford: Oxford University Press, 2003 (1890).
- *The Well at the World's End*. 2 Bd., New York: Ballantine, 1970 (1896).
- Peake, Mervyn, *Captain Slaughterboard Drops Anchor*. London: Country Life, 1939.
- *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995 (1946-59). Omnibausgabe mit kritischen Essays, ausgewählt von G. Peter Winnington.
- *Mr Pye*. London: Heinemann 1953.
- Pohl, Frederik, "The Tunnel Under the World". In Tom Shippey ed., *The Oxford Book of Science Fiction Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1992 (1955), 247-277.
- Ralston, W.R.S., *Russian Fairy Tales*. Charleston: BiblioBazaar, 2007 (1873).
- Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream*. In *The Riverside Shakespeare*. G. Blakemore Evans ed., New York: Houghton Mifflin, 1997 (1600), 251-83.
- *As You Like It*. In *The Riverside Shakespeare*. G. Blakemore Evans ed., New York: Houghton Mifflin, 1997 (1623), 399-436.
- *Titus Andronicus*. In *The Riverside Shakespeare*. G. Blakemore Evans ed., New York: Houghton Mifflin, 1997 (1594), 1065-1100.
- Shelley, Mary, *Frankenstein: Or The Modern Prometheus*. Oxford: Oxford University Press, 1998 (1818).
- Shelley, Percy Bysshe, "To – " [One Word is Too Often Profaned]. In *Poetical Works*. Thomas Hutchinson ed., Oxford: Oxford University Press, 1967 (1821).
- Sidney, Sir Philip, *The Countess of Pembroke's Arcadia*. London: Penguin Classics, 1977 (1593).
- Simmons, Dan, *Hyperion*. New York: Bantam Books, 1989.
- Spenser, Edmund, *The Faerie Queene*, A.C. Hamilton ed., London: Longman 1977 (1590).
- *The Shepherdes Calender*. In *The Shorter Poems*. London: Penguin Classics, 1999 (1579), 23-156.
- Stephenson, Neil, *Snow Crash*. New York: Bantam Books, 1992.
- Sterling, Bruce ed., *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*. London: HarperCollins, 1994 (1986).
- *Schismatrix*. Westminster: Arbor House, 1985.
- "Swarm". In Tom Shippey ed., *The Oxford Book of Science Fiction Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1992 (1982), 472-495.
- Stevenson, Robert Louis, *Prince Otto: A Romance*. London: Chatto and Windus, 1885.
- *Treasure Island*. London: Penguin Classics, 2000 (1883).
- Stoker, Bram, *Dracula*. London: Longman, 1993 (1897).
- Tennyson, Alfred Tennyson, 1st Baron, *Idylls of the King*. In *The Poems of Tennyson*. Christopher Ricks ed., London: Longmans, Green & Co, 1969, 1460-1756.
- Tolkien, J.R.R., *The Hobbit*. London: HarperCollins, 1993 (1937).
- *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins, 1999 (1954-55).
- *The Silmarillion*. Christopher Tolkien ed., London: HarperCollins, 2004 (1977).
- Twain, Mark, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. Oxford: Oxford University Press, 1998 (1889).
- Vergil, *Bucolica: Hirtengedichte*. Rudolf A. Schröder Übers., Frankfurt a.M.: Insel, 1999 (42-39 v. Chr.).
- Verne, Jules, *From the Earth to the Moon*, New York: Bantam Books 1996 (1865).
- Wells, H.G., *The Time Machine*. London: Pan Books, 1953 (1895).
- *The War of the Worlds*. London: Pan Books, 1981 (1898).
- Walpole, Horace, *The Castle of Otranto*. Oxford: Oxford University Press, 1998 (1764).

- Wibberley, Leonard, *The Mouse That Roared*. New York: William Morrow, 1955.
- Wilde, Oscar, "The Decay of Lying". In *Complete Works*. J.B. Foreman ed., London: Collins, 1966 (1889), 970-992.
- *The Picture of Dorian Gray*. In *Complete Works*. J.B. Foreman ed., London: Collins, 1966 (1891), 17-167.

II. Briefe, Essays und Forschungsliteratur

- Allen, Mark, "Enchantment and Delusion: Fantasy in the Biography of Manuel". In M. Thomas Inge, Edgar E. MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983, 122-30.
- Alpers, Paul J., *What Is Pastoral?* Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Assmann, Aleida, "Pan, Paganismus und Jugendstil". In Hans-Joachim Zimmermann ed., *Antike Tradition und Neuere Philologien. Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von Rudolf Sühnel*. Heidelberg: Carl Winter, 1984, 177-96.
- Assmann, Jan, *Religion und kulturelles Gedächtnis*. München: C.H. Beck, 2000.
- Atterby, Brian, "Romance". In John Clute, John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997, 820-21.
- Auden, W.H., "Dingley Dell & The Fleet". In ders., *The Dyer's Hand and other Essays*. New York: Random House, 1962, 407-28.
- *The Enchafèd Flood, or, The Romantic Iconography of the Sea*. New York: Random House, 1950.
- Baring-Gould, Sabine, *Legends of the Patriarchs and Prophets and Other Old Testament Characters*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004.
- Batchelor, John, *Mervyn Peake: a biographical and critical exploration*. London: Duckworth & Co, 1974.
- Baudrillard, Jean, "Crash". In ders., *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, 111-20.
- "Die Simulation". In Wolfgang Welsch ed., *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, 1988.
- "Simulacra and Science Fiction". In ders., *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, 121-28.
- "The Precession of Simulacra". In ders., *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, 1-42.
- Binns, Ronald, "Situating Gormenghast". In Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995, 1056-69.
- Blasius, Jürgen, "Poetische und galante Ironie: James Branch Cabells 'Jürgen' im Kontext". In James Branch Cabell, *Jürgen*. Wolfgang Jeschke ed., München: Heyne, 1981, 354-66.
- Boardman, John, *The Great God Pan: The Survival of an Image*. London: Thames and Hudson, 1997.
- Bowers, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*. London: Routledge, 2004, 131.
- Boyer, Robert H., Kenneth J. Zahorski, "Introduction". In dies., *Fantasists on Fantasy*. New York: Avon, 1984, 1-9.
- Brewer, E. Cobham, *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. London: Cassell & Co, 1968.
- Brewster, Paul G., "Jurgen and Figures of Earth and the Russian Skazki". In *American Literature*, Vol. 13, No. 4 (Jan. 1942), 305-19.
- Bristow-Smith, Laurence, "A Critical Conclusion: The End of *Titus Alone*". In Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995, 1149-53.
- Broderick, Damien, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*. London: Routledge, 1995.

- Brogan, Hugh, "The Gutters of Gormenghast". In Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995, 1044-55.
- Burgess, Anthony "Introduction". In Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995, 1-5.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of The Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Burleson, Donald R., *H.P. Lovecraft: A Critical Study*. Westport: Greenwood Press 1983.
- *Lovecraft: Disturbing the Universe*. Lexington: University Press of Kentucky 1990.
- Cabell, James Branch, "A Note Upon Poictesme". In ders., *Townsend of Lichfield*. Robert M. McBride & Co, 1930, 237-48.
- *As I Remember It: Some Epilogues in Recollection*. New York: The McBride Company, 1955.
- *Let Me Lie: Being in the Main an Ethnological Account of the Remarkable Commonwealth of Virginia and the Making of Its History*. New York: Farrar, Straus & Co, 1947.
- *The Letters of James Branch Cabell*. Edward Wagenknecht ed., Norman: University of Oklahoma Press, 1975.
- Caillois, Roger, "Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fiction". In Rein A. Zondergeld ed., *Phaïcon I*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1974, 44-83.
- *Der Mensch und das Heilige*. München: Carl Hanser Verlag 1988.
- *Die Spiele und die Menschen: Maske und Rausch*. Stuttgart: Curt E. Schwab, 1960.
- Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Princeton University Press, 1973.
- Cannon, Peter, "Sunset Terrace Imagery in Lovecraft". In ders., *"Sunset Terrace Imagery in Lovecraft" and other Essays*. West Warwick: Necronomicon Press 1990, 14-17.
- Carpenter, Humphrey, *Tolkien: A Biography*. London, Allen & Unwin, 1977.
- Carter, Lin, *Tolkien: A Look Behind "The Lord of the Rings"*. New York: Ballantine, 1969.
- Cavallaro, Dani, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*. London: Athlone Press, 2000.
- Chesterton, Gilbert Keith, "The Dragon's Grandmother". In ders., *Tremendous Trifles*. London: Methuen, 1909, 93-99.
- Christie, John, "Of AIs and Others: William Gibson's Transit". In George Edgar Slusser, Tom Shippey eds., *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*. Athens: University of Georgia Press, 1992, 171-82.
- Clute, John, "Crosshatch". In ders., John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997, 237.
- "Fantasy". In ders., John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997, 337-39.
- "Garden". In ders., John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997, 386.
- "Gibson, William (Ford)". In ders., Peter Nicholls eds., *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit, 1993, 493-494.
- "Peake, Mervyn (Laurence)". In ders., John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997, 749.
- "Quest". In ders., John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997, 796.
- "Thinning". In ders., John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997, 942.
- Clute, John, John Grant, "Fantasyland". In dies. eds., *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997, 341.
- Cover, James P., *Notes on Jurgen*. New York: Robert M. McBride & Co, 1928.
- Cranwell, John Philips und James P. Cover, *Notes on Figures of Earth*. New York: Robert M. McBride & Co, 1929.
- Crisp, Quentin. "The Genius of Mervyn Peake". In Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995, ix-xv.

- Grania Davis, "Foreword". In John L. Apostolou, Martin H. Greenberg eds., *The Best Japanese Science Fiction Stories*. New York: Dembner Books, 1989.
- Davis, Joe Lee, *James Branch Cabell*. New York: Twayne, 1962.
- De Camp, L. Sprague, "Introduction: Heroic Fantasy". In ders. ed., *Swords and Sorcery*. New York: Pyramid Books, 1963, 7-8.
- *Lovecraft: A Biography*. New York: Doubleday & Co, 1975.
- Devillers, Carole, "Haiti's Voodoo Pilgrimages: Of Spirits and Saints". In *National Geographic*, March 1995, 395-410.
- Easterbrook, Neil, "Dianoia / Paranoia: Dick's Double 'Impostor'". In Samuel J. Umland ed., *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*. Westport: Greenwood Press, 1995, 19-41.
- Empson, William, *Some Versions of Pastoral*. London: Hogarth Press, 1986.
- Fiedler, Leslie A., "The Return of James Branch Cabell; or, The Cream of the Cream of the Jest". In M. Thomas Inge, Edgar E. MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983, 131-41.
- Fletcher, Angus, "Utopian History and the Anatomy of Criticism". In Murray Krieger, ed., *Northrop Frye in Modern Criticism*. New York: Columbia University Press.
- Flora, Joseph M., "After the James Branch Cabell Period". In M. Thomas Inge, Edgar E. MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983, 65-80.
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Frazer, James G., *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Abridged ed., New York: The Macmillan Co., 1922.
- Frenschkowski, Marco, "Ist Phantastik postreligiös? Religionswissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie des Phantastischen". In Clemens Ruthner, Ursula Reber und Markus May eds., *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke 2006, 31-51.
- "Leben wir in Mittel Erde? Religionswissenschaftliche Beobachtungen zu Tolkiens 'The Lord of the Rings'". In Thomas Le Blanc und Bettina Twrnsnick eds., *Das Dritte Zeitalter: J.R.R. Tolkiens "Herr der Ringe"*. Wetzlar: Schriftenreihe der Phantastischen Bibliothek Nr. 92, 2006, 240-64.
- "Vorwort". In H.P. Lovecraft, *Gesammelte Werke: Werkgruppe I: Erzählungen*. Marco Frenschkowski, Joachim Körber, Uli Kohnle eds., 5 Bd., Bellheim: Edition Phantasia, 1999-2001, II 9-12.
- "Vorwort". In H.P. Lovecraft, *Gesammelte Werke: Werkgruppe I: Erzählungen*. Marco Frenschkowski, Joachim Körber, Uli Kohnle eds., 5 Bd., Bellheim: Edition Phantasia, 1999-2001, V 9-12.
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche". In ders., *Gesammelte Werke, Zwölfter Band*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1978, 229-68.
- "Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse". In ders., *Gesammelte Werke, Zwölfter Band*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1978, 1-12.
- Fuchs, Barbara, *Romance*. New York: Routledge, 2004, 100ff.
- Gifford, Terry, *Pastoral*. London: Routledge, 1999.
- Glier, I., "Allegorie, Allegorese". In *Lexikon des Mittelalters*, 10 Bd., Stuttgart: Metzler, 1999, I 423-424.
- Godshalk, W. L., "James Branch Cabell: The Life of His Design". In M. Thomas Inge, Edgar E. MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983, 108-21.
- Goffman, Erving, *Interaction Ritual: Essays on Face-To-Face Behavior*. New York: Random House, 1982.
- Grant, Michael und John Hazel, *Who's Who in Classical Mythology*. New York: Routledge, 2002.
- Greenland, Colin, "A Nod to the Apocalypse: An Interview with William Gibson". In *Foundation*, No. 36 (Summer 1986), 5-9.
- "Beowulf to Kafka: Mervyn Peake's *Titus Alone*". In Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995, 1142-48.

- "Gun Moll". In *The American Heritage Dictionary of the English Language*. New York: Houghton Mifflin Company, 2000, 782.
- Gustafsson, Lars, "Über das Phantastische in der Literatur". In ders., *Utopien*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1985, 9-25.
- Hauser, Erik, *Der Traum in der phantastischen Literatur*. Passau: edfc, 2005.
- Hayles, N. Katherine, *Chaos Bound*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Heidegger, Martin, *Was ist Metaphysik?* Bonn: Friedrich Cohen, 1929.
- Houellebecq, Michel, *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*. San Francisco: Believer Books, 2005.
- Hunt, Bruce, "Gormenghast: Psychology of the *Bildungsroman*". In Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995, 1116-24.
- Huyssen, Andreas, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York: Routledge, 1995.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge, 2003.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Joshi, S.T., *H.P. Lovecraft: A Life*. West Warwick: Necronomicon Press, 2004.
- *H.P. Lovecraft: The Decline of the West*. Gillette: Wildside Press, 1990.
- Joshi, S.T., David E. Schultz, *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*. New York: Hippocampus Press, 2001.
- Kant, Immanuel, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Hamburg: Meiner, 2000.
- Kazin, Alfred, *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. New York, Harcourt, 1942.
- Klein, T.E.D., "A Dreamer's Tales". In H.P. Lovecraft, *Dagon and other Macabre Tales*. August Derleth, Donald Wandrei, S.T. Joshi eds., Sauk City: Arkham House, 1987, xiii-lii.
- Kleist, Heinrich von, "Über das Marionettentheater". In ders., *Werke und Briefe in vier Bänden*. Berlin: Aufbau, 1978, III 473-80.
- Köpping, Klaus-Peter, "Fest". In Christoph Wulf ed., *Vom Menschen: Handwörterbuch historische Anthropologie*. Weinheim: Beltz 1997, 1048-65.
- "Inszenierung und Transgression in Ritual und Theater: Grenzprobleme der performativen Ethnologie". In Bettina E. Schmidt, Mark Münzel eds., *Ethnologie und Inszenierung: Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg: Curupira, 1998, 45-85.
- Koppes, Phyllis Bixler, *The Child in Pastoral Myth: A Study in Rousseau and Wordsworth, Children's Literature and Literary Fantasy*. University of Kansas, Phil. Diss., 1977.
- Leiris, Michel, "Das Heilige im Alltagsleben". In ders., *Die eigene und die fremde Kultur*. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1979, 228-38.
- "Einführung". In Alfred Métraux, *Voodoo in Haiti*. Gifkendorf: Merlin Verlag, 1998, 7-10.
- Lem, Stanislaw, "Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen". In Rein A. Zondergeld ed., *Phaïcon 1*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1974, 92-122.
- Lewis, C.S., *Miracles: A Preliminary Study*. London: Geoffrey Bles 1947.
- "On Stories". In ders., *Essay Collection: Literature, Philosophy and Short Stories*. London: HarperCollins, 2000, 83-96.
- "On Three Ways of Writing for Children". In ders., *Essay Collection: Literature, Philosophy and Short Stories*. London: HarperCollins, 2000, 97-106.
- *The Weight of Glory*. New York: HarperCollins, 2001.
- Liebesny, Hugh J., "The Metaphor in Language Teaching". In *The Modern Language Journal*, Vol. 41, No. 2. (Feb. 1957), 59-65.
- Lovecraft, H.P., "In Defence of Dagon". In ders., *Miscellaneous Writings*. S.T. Joshi ed., Sauk City: Arkham House, 1995, 147-71.

- "Lord Dunsany and His Work". In ders., *Miscellaneous Writings*. S.T. Joshi ed., Sauk City: Arkham House, 1995, 104-12.
- "Notes on Writing Weird Fiction". In ders., *Miscellaneous Writings*. S.T. Joshi ed., Sauk City: Arkham House, 1995, 113-16.
- *Selected Letters 1911-1937*. August Derleth, Donald Wandrei, James Turner eds., 5 Bd., Sauk City: Arkham House, 1965-76.
- "Some Notes on a Nonentity". In ders., *Miscellaneous Writings*. S.T. Joshi ed., Sauk City: Arkham House, 1995, 558-63.
- "Some Notes on Interplanetary Fiction". In ders., *Miscellaneous Writings*. S.T. Joshi ed., Sauk City: Arkham House, 1995, 117-26.
- "Supernatural Horror in Literature". In ders., *Dagon and other Macabre Tales*. August Derleth, Donald Wandrei, S.T. Joshi eds., Sauk City: Arkham House, 1987, 365-444.
- "To Edwin Baird". In ders., *Miscellaneous Writings*. S.T. Joshi ed., Sauk City: Arkham House, 1995, 508.
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans*. Neuwied: Luchterhand, 1982.
- Lyotard, Jean-François, "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?" In ders., *Postmoderne für Kinder*. Peter Engelmann ed., Wien: Passagen, 1987, 11-31.
- MacDonald, Edgar E., "Cabell in Love". In ders., M. Thomas Inge eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983, 17-39.
- "Cabell's Richmond Trial". In *Southern Literary Journal*, III (Fall, 1970).
- "James Branch Cabell: A Photographic Essay". In ders., M. Thomas Inge eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983, 81-107.
- *James Branch Cabell and Richmond-in-Virginia*. Jackson: University Press of Mississippi, 1993.
- "The Storisende Edition: Some Liabilities". In *The Cabellian: A Journal of the Second American Renaissance*, Vol. 1, No. 2 (1969), New York: Kraus Reprint, 1970, 64-67.
- MacDonald, George, "The Fantastic Imagination". In Robert H. Boyer und Kenneth J. Zahorski, *Fantasists on Fantasy*. New York: Avon Books, 1984.
- Manguel, Alberto, Gianni Guadalupi, *The Dictionary of Imaginary Places*. London: Harcourt, 1999.
- Marinelli, Peter V., *Pastoral*. Norfolk: Methuen & Co, 1971.
- Marx, Leo, "Pastoralism in America". In Sacvan Bercovitch, Myra Jehlen eds., *Ideology and Classic American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, 36-69.
- *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press, 1964.
- Mauss, Marcel, *Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- McCaffery, Larry, "An Interview with William Gibson". In ders. ed., *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*. Durham: Duke University Press, 1991, 263-85.
- McCaffery, Larry, "Introduction: The Desert of the Real". In ders. ed., *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*. Durham: Duke University Press, 1991, 1-16.
- Mehra, Marlis, *Die Bedeutung der Formel 'Offenbares Geheimnis' in Goethes Spätwerk*. Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit, 122. Stuttgart: Heinz, 1983.
- Meurger, Michel, "'Retrograde Anticipation': Primitivism and Occultism in the French Response to Lovecraft 1953-1957". In *Lovecraft Studies* 19-20 (Fall 1989), 5-19.
- Milton, John, "Areopagitica". In M.H. Abrams, Stephen Greenblatt eds., *The Norton Anthology of English Literature*. 7th ed., 2 Bd., London: Norton & Co, 2000, I 1801-11 (in Ausschnitten).
- Moebius, Stephan, *Die Zauberlehrlinge: Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie (1937-1939)*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2006.

- Morse, Donald E: "William Gibson on the Knife-edge of the Specious Moment". In Carl B. Yoke, Carol L. Robinson eds., *The Cultural Influences of William Gibson, the "Father" of Cyberpunk Science Fiction*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2007, 37-57.
- Mosig, Yōzan Dirk W., "Lovecraft: The Dissoance Factor in Imaginative Literature". In ders., *Mosig at Last: A Psychologist looks at H.P. Lovecraft*. West Warwick: Necronomicon Press, 1997, 81-94.
- "'The White Ship': A Psychological Odyssey". In ders., *Mosig at Last: A Psychologist looks at H.P. Lovecraft*. West Warwick: Necronomicon Press, 1997, 43-47.
- "Toward a Greater Appreciation of H.P. Lovecraft". In ders., *Mosig at Last: A Psychologist looks at H.P. Lovecraft*. West Warwick: Necronomicon Press, 1997, 35-42.
- Müller, Max ed., *Sacred Books of the East Vol. 6: The Qur'ân, part I*. E.H. Palmer transl., Oxford: Oxford University Press, 1880.
- Murray, Margaret Alice, *The Witch-Cult in Western Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1921.
- Nazare, Joseph A., "Boys Gone Wild: *Neuromancer* as a Book of the Dead". In Carl B. Yoke, Carol L. Robinson eds., *The Cultural Influences of William Gibson, the "Father" of Cyberpunk Science Fiction*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2007, 275-96.
- Novak, Amy, "Virtual Poltergeists and Memory: The Question of Ahistoricism in William Gibson's *Neuromancer*". In Carl B. Yoke, Carol L. Robinson eds., *The Cultural Influences of William Gibson, the "Father" of Cyberpunk Science Fiction*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2007, 11-36.
- Olsen, Lance, "William (Ford) Gibson". In Jay P. Pederson ed., *St. James Guide to Science Fiction Writers*. Detroit: St. James Press, 1996.
- *William Gibson*. San Bernardino: Borgo Press, 1992.
- Otto, Rudolf, *Das Heilige*. München: Biederstein, 1947.
- Peake, Mervyn, "How a romantic novel was evolved". In Stefan Schimanski, Henry Treece eds., *A New Romantic Anthology*. London: The Grey Walls Press, 1949.
- Pesch, Helmut W., "Nachwort des Herausgebers". In James Branch Cabell, *Der verwunschene Ort*. Bergisch Gladbach: Lübbe, 1987, 247-54.
- Platon, "Kratylos". In ders., *Sämtliche Werke, Bd. I*. Berlin: Schneider, 1940, 541-616.
- Poggioli, Renato, *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Pondsmith, Mike, Colin Fisk et al., *Cyberpunk: The Roleplaying Game of the Dark Future*. 2nd ed., Berkeley: R. Talsorian Games, 1990.
- Pringle, David, "Ruritania". In John Clute, John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997, 826-27.
- Radin, Paul, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. London: Routledge and Kegan Paul, 1956.
- Rafanelli, Christiano, "Titus and the Thing in *Gormenghast*". In Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995, 1102-08.
- Rath, Ingo W., *Wenn Pan gewährt ...*, Wien: Passagen Verlag, 1995.
- Reeve, Clara, *The progress of romance, through times, countries and manners; ... in a course of evening conversations*. 2 Bd., Colchester, 1785.
- Riemer, James D., *From Satire to Subversion: The Fantasies of James Branch Cabell*. Westport: Greenwood Press, 1989.
- Riggs, Don "Postmodern Neoprimitivism: Metamorphosis and *Horror Vacui* in *Count Zero*". In Carl B. Yoke, Carol L. Robinson eds., *The Cultural Influences of William Gibson, the "Father" of Cyberpunk Science Fiction*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2007, 225-234.
- Rirdan, Danny, "The Works of William Gibson". In *Foundation*, No. 43 (Summer 1988), 36-46.
- Roemer, Michael, *Telling Stories: Postmodernism and the Invalidation of Traditional Narrative*. Boston: Rowman & Littlefield, 1995.

- "Romance". In *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed., Oxford: At the Clarendon Press, 1989.
- "Romanze". In *Brockhaus-Enzyklopädie in 30 Bänden*, 21. Aufl., Leipzig: Brockhaus, 2006.
- Rothman, Julius L., *A Glossarial Index to the "Biography of the Life of Manuel"*. New York: Revisionist Press, 1976.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Emile oder Von der Erziehung*. München: Winkler Verlag, 1979.
- Rubin, Louis D. Jr., "A Virginian in Poictesme". In M. Thomas Inge, Edgar E. MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983, 1-16.
- "Two in Richmond: Ellen Glasgow and James Branch Cabell". In ders., Robert D. Jacobs eds., *South: Modern Southern Literature in its Cultural Setting*. Westport: Greenwood Press, 1974, 115-41.
- Sanders, Joseph L., "'The Passions in their Clay': Mervyn Peake's Titus Stories". In Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995, 1070-1101.
- Schiller, Friedrich, "Über naive und sentimentalische Dichtung". In ders., *Sämtliche Werke, Bd. 5*. München: Carl Hanser, 1962, 694-780.
- Schnierer, Peter Paul, *Entdämonisierung und Verteufelung: Studien zur Darstellungs- und Funktionsgeschichte des Diabolischen in der englischen Literatur seit der Renaissance*. Tübingen: Niemeyer, 2005.
- Schöneich, Christoph, *Edmund Talbot und seine Brüder: Englische Bildungsromane nach 1945*. Tübingen: Gunter Narr, 1999.
- Schroeder, Randy, "Determinacy, Indeterminacy, and the Romantic in William Gibson". In *Science Fiction Studies No. 63*. Vol. 21, part 2. Greencastle: DePauw University, 1994, 155-163.
- Schulz, Dieter, *Suche und Abenteuer: Die "Quest" in der englischen und amerikanischen Erzählkunst der Romantik*. Heidelberg: Carl Winter, 1981.
- Scura, Dorothy McInnis, "Cabell and Holt: The Literary Connection". In M. Thomas Inge, Edgar E. MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983, 40-64.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *The Coherence of Gothic Conventions*. London: Methuen, 1986.
- Senior, William A., "Straylight: William Gibson's Gothic Mansion". In Carl B. Yoke, Carol L. Robinson eds., *The Cultural Influences of William Gibson, the "Father" of Cyberpunk Science Fiction*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2007, 207-24.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl, "Soliloquy: Or, Advice to an Author". In ders., *Standard Edition, I. Works: Aesthetics, Bd. 1*. Wolfram Benda et al. eds., Stuttgart: frommann-holzboog, 1981.
- Shiner, Lewis, "Inside the Movement: Past, Present and Future" in George Edgar Slusser, Tom Shippey eds., *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*. Athens: University of Georgia Press, 1992, 17-25.
- Shreffler, Phillip A., *The H.P. Lovecraft Companion*. Westport: Greenwood Press, 1977.
- Simek, Rudolf, *Mittelerde: Tolkien und die germanische Mythologie*. München: Beck, 2005.
- Spinrad, Norman, *Science Fiction in the Real World*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.
- Stableford, Brian, "Pan". In John Clute, John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997, 743.
- Stableford, Brian, John Clute, Peter Nicholls, "Definitions of SF". In John Clute, Peter Nicholls eds., *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit, 1993, 311-14.
- Stephanson, Anders, "Regarding Postmodernism – A Conversation with Fredric Jameson". In Andrew Ross ed., *Universal Abandon: The Politics of Postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Sterling, Bruce, "Preface". In ders. ed., *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*. London: HarperCollins, 1994, vii-ivx.
- Stokes, Whitley, "The Prose Tales in the Rennes *Dindsenchas*". In *Revue Celtique*, Vol. 16, Paris, 1895.
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- "On Gibson and Cyberpunk SF". In *Foundation*, No. 46 (Autumn 1989), 40-51.

- Tarrant, Desmond, *James Branch Cabell: The Dream and the Reality*. Norman: University of Oklahoma Press, 1967.
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic (Introduction à la littérature fantastique)*. London: The Press of Case Western Reserve University, 1973.
- Tolkien, J.R.R., "On Fairy-Stories". In ders., *Tree and Leaf*. London: HarperCollins, 2001, 1-82.
- *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Humphrey Carpenter ed., Glasgow, HarperCollins, 1995.
- Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 1989.
- Van Doren, Carl, *Contemporary American Novelists 1900-1920*. New York: Macmillan, 1922.
- *James Branch Cabell*. New York: Robert M. McBride & Co, 1932.
- Van Gennep, Arnold *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Wagenknecht, Edward, "Cabell: A Reconsideration". In *College English*, Vol. 2, No. 5 (Feb. 1948), 238-46.
- Walliczek, W., "Artus (Arthur), Artussage". In *Lexikon des Mittelalters*, 1080-1085.
- Walter, Hans, *Pans Wiederkehr*. München: Piper, 1980.
- Ward, Harold, "Introduction". In James Branch Cabell, *The Cream of the Jest*. New York: Robert M. McBride 1927, xiii-xvi.
- Warner, Richard, "The Illusion of Diabolism in the Cabellian Hero". In *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 8, No. 3 (Spring 1975), 241-45.
- Wassmann, Xaver, *Der Tod des grossen Pan*. Küsnacht: Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie, 2003.
- Watney, John, *Mervyn Peake*. London: Michael Joseph, 1976.
- Watson, Richie D. Jr., "James Branch Cabell: A Bibliographical Essay". In M. Thomas Inge, Edgar E. MacDonald eds., *James Branch Cabell: Centennial Essays*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983, 142-80.
- Weber, Max, "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus". In *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. 3 Bd., Tübingen: Mohr Siebeck, 1920, I 17-206.
- Westfahl, Gary, "Pastoral". In John Clute, John Grant eds., *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997, 747-48.
- Wiener, Norbert, *Cybernetics: or the Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge: MIT Press, 1948.
- Wilson, Colin, *The Strength to Dream*. London: Sphere Books, 1962.
- Wilson, Edmund, "The James Branch Cabell Case Reopened". In ders., *The Bit Between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950-1965*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965, 291-321.
- Winnington, G. Peter, "Introduction: The Critical Reception of Mervyn Peake's Titus Books". In Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995, 1027-36.
- *The Voice of the Heart: the Workings of Mervyn Peake's Imagination*. Liverpool: University Press, 2006.
- *Vast Alchemies: The Life and Work of Mervyn Peake*. London: Peter Owen, 2000, 22.
- Yeoman, Ann, "The Cry of a Fighting Cock: Notes on Steerpike and Ritual in *Gormenghast*". In Mervyn Peake, *The Gormenghast Novels*. New York: Overlook Press, 1995, 1132-41.
- Zondergeld, Rein A., Holger E. Wiedenstried eds., *Lexikon der phantastischen Literatur*. Stuttgart: Weitzbrecht, 1998.

III. Internetquellen

Datum des letzten Zugriffs für alle Quellen: 16.11.2009

- Adams, Tim, "Space to Think". In *The Observer*, 12.08.2007.
<http://www.guardian.co.uk/books/2007/aug/12/sciencefictionfantasyandhorror.features>
- Brewer, E. Cobham, *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable* (1898). New York: Bartleby.com, 2000.
<http://www.bartleby.com/81/>
- Brians, Paul, "Study Guide for William Gibson: Neuromancer (1984)". 17.12.1998.
http://www.wsu.edu:8000/~brians/science_fiction/neuromancer.html
- Cook, Steve, "Towards a Definition of Cyberpunk". N.d.
<http://www.cyberartsweb.org/cpace/scifi/cyberbib/Essays/DefiningCpunk.html>
- Csicsery-Ronay, Istvan Jr., "Antimancer: Cybernetics and Art in Gibson's *Count Zero*". In *Science Fiction Studies* No. 65. Vol. 22, part 1, 1995.
<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/65/icr65art.htm>
- "Cyberpunk and Neuromanticism". März 1996.
<http://www.mississippireview.com/1996/istvan.html>
- "Editorial Introduction: Postmodernism's SF/SF's Postmodernism". In *Science Fiction Studies* No. 55. Vol. 18, part 3, 1991.
<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/intro55.htm>
- "The Sentimental Futurist: Cybernetics and Art in William Gibson's *Neuromancer*". 1992.
<http://fs6.depauw.edu/~icronay/sentimental.htm>
- "The SF of Theory: Baudrillard and Haraway". In *Science Fiction Studies* No. 55. Vol. 18, part 3, 1991.
<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/icr55art.htm>
- Dick, Philip K. "How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later" (1978). N.d.
<http://www.philipkdickfans.com/pkdweb/How%20To%20build%20A%20Universe.htm>
- Ecclesia Gnostica Universalis, homepage. 28.11.2007.
http://www.egnu.org/wiki/Ecclesia_Gnostica_Universalis
- Gaiman, Neil, "Novelisting". In ders., *Journal*. 23.10.2004.
http://journal.neilgaiman.com/2004_10_01_archive.html
- Gibson, William, untitled blog entry. 17.01.2003.
http://www.williamgibsonbooks.com/archive/2003_01_17_archive.asp
- "Since 1948". 6.11.2002.
<http://www.williamgibsonbooks.com/source/source.asp>
- "The Future Perfect: How did Japan become the favored default setting for so many cyberpunk writers?" 30.4.2001.
http://www.time.com/time/asia/features/japan_view/scifi.html
- "Gibson, William", *Encyclopædia Britannica Online*. 2008.
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/233297/William-Gibson>
- Gunderson, Michael, "Cyberpunk: Today Squared". 2003.
http://project.cyberpunk.ru/idb/cyberpunk_today_squared.html
- Hayles, N. Katherine, David Porush, J.G. Ballard et al, "In Response To Jean Baudrillard". In *Science Fiction Studies* No. 55. Vol. 18, part 3, 1991.
<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/forum55.htm>
- Hutcheon, Linda, "Irony, Nostalgia, and the Postmodern", 1998.
<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>
- Johnson, Brian D., "Gibson, William Ford (Profile)". In *The Canadian Encyclopedia*. 05.06.1995.
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=M1ARTM0010426>
- Keith, Mike, "Deems Taylor's Jurgens: Symphonic Poem for Orchestra, Op. 17". 1999.
<http://www.library.vcu.edu/jbc/speccoll/exhibit/cabell/prize2.html>

- Langford, David, "James Branch Cabell". 2004.
<http://www.ansible.co.uk/writing/dlb-cabell.html>
- Leaver, Tama, "Post-Humanism and Ecocide in William Gibson's Neuromancer and Ridley Scott's Blade Runner". 1997.
http://project.cyberpunk.ru/idb/post-humanism_and_ecocide.html
- Loucks, Donovan K., Joshi, S.T., Schultz, David E., "The H.P. Lovecraft Archive". 19.08.2008.
<http://www.hplovecraft.com/>
- "Mark Twain's Last Book". In *The New York Times*. 23.04.1910.
<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9500E1DF1530E233A25750C2A9629C946196D6CF>
- Maeterlinck, Maurice, *The Blue Bird: a Fairy Play in Six Acts* (1910). August 2005.
<http://www.gutenberg.org/etext/8606>
- Mariman, Lukas, "Did Blade Runner influence William Gibson?" In ders., *The Blade Runner FAQ*. 2008.
http://www.brmovie.com/FAQs/BR_FAQ_BR_Influence.htm
- McCarty, Willard, Ian Lancashire et al, "18.386 scholarship and Google, and Alice". In *Humanist Discussion Group*. Vol. 18, No. 386. 29.11.2004.
http://lists.village.virginia.edu/lists_archive/Humanist/v18/0385.html
- Olsen, Lance, "Virtual termites: a hypotextual technomutant exploration of William Gibson and the electronic beyond - it". 1995.
http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_ai_17842029
- Patterson, Bill, "The Heir of James Branch Cabell: The Biography of the Life of the Biography of the Life of Manuel (A Comedy of Inheritances)". 08.12.2003.
<http://www.library.vcu.edu/jbc/speccoll/exhibit/cabell/prize3.html>
- Peake, Sebastian, The Mervyn Peake Estate, "The World of Mervyn Peake". N.d.
<http://www.mervynpeake.org/index.html>
- Rolfe, David, "Notes on Figures of Earth". 03.05.2006.
<http://home.earthlink.net/~davidrolfe/foe.htm>
- "Notes on Jurgen". 20.10.2006.
<http://home.earthlink.net/~davidrolfe/jurgen.htm>
- Sterling, Bruce, "The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier Introduction (Electronic Release)". Januar 1994.
<http://www.gutenberg.org/etext/101>
- "Steampunk". In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation, 15.09.2008.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Steampunk#Proto-steampunk>
- The University of Virginia, "James Branch Cabell and the Jurgen Obscenity Trial: A Case Study". 2000.
<http://www.lib.virginia.edu/small/exhibits/censored/cabell.html>
- Virginia Commonwealth University Libraries, "Chronology of James Branch Cabell's Published Works". 25.07.2008.
<http://www.library.vcu.edu/jbc/speccoll/exhibit/cabell/jbcbib.html>
- "James Branch Cabell (1879-1958)". 26.10.2007.
<http://www.library.vcu.edu/jbc/speccoll/exhibit/cabell/jbclife.html>
- Walker, Eric, "Great Science-Fiction & Fantasy Works: James Branch Cabell". 05.09.2008.
<http://www.greatsfandf.com/AUTHORS/BranchCabell.php>
- "Great Science-Fiction & Fantasy Works: Mervyn Peake". 05.09.2008.
<http://www.greatsfandf.com/AUTHORS/MervynPeake.php>
- Winnington, G. Peter, "Mervyn [Laurence] Peake 1911–1968: Frequently Asked Questions". April 2008.
http://www.peakestudies.com/mervyn_p.htm
- "Peake in Print". Juni 2008.
<http://www.peakestudies.com/contents.htm>
- "Peake Studies". März 2008.
<http://www.peakestudies.com/>